الدكتور عبد الله محمد الغذامي

الموقف من الحداثة

ومسائل اخرى


بسم الله الرحمن الرحيم

الدكتور عبد الله محمّد الغذّامي

الموقف من الحداثة

ومسائل أخرى

الطبعة الثانية
١٤١٢هـ - ١٩٩١م

مقــدمة

في الصفحات التالية تتلاحق تسعة أعمال تتقارب في زمن كتابتها ، وتتحد فى فكرتها ، ما عدا محاضرة (الموقف من الحداثة) . وهي عمل تم عام ١٤٠٣ هـ وظل ينتظر مكانه في كتاب ، حتى تجمعت هذه الأعمال لتفتح له صدرها ليكون من ضمنها ، ولقد مر عليّ وقت ظننت فيه أن هذه المحاضرة قد أدت وظيفتها فى حينها ، حيث ألقيت فى الطائف ثم نشرت فى جريدة الجزيرة وفي مجلة الشعر التونسية ، ولكن إعادة النظر فى مناقشات صحافتنا اليوم عن الحداثة ومسائلها تجعل ظنى ذاك من غير برهان . هذا لأن مسألة الحداثة لم تزل موضوع صراع يزداد ضراوة وحدة عاماً بعد عام ، مما يجعل منطق المحاضرة مطلوبا اليوم ، لا ليدافع عن الأدب الجديد ، ولكن ليحلل موقف المعارضين له . ومن هنا صار ضرورياً وجود هذه المحاضرة في هذا الكتاب ، بل إنها وجدت لتكون عنواناً للكتاب وباباً إليه .

وقبل هذه المحاضرة تأتي مقالة هي محاولة لرسم خارطتنا الثقافية بصورتها اليوم فى المملكة . وهذه مقالة تأخرت فى كتابتها عن المحاضرة ، ولكنها تسبقها فى موطنها من الكتاب ، وذلك لأنها بمثابة الخلفية لأفكار المقالات اللاحقة ، من حيث إن (الموقف من الحداثة) هي متابعة لموقف معارضي التجديد ، أما (المنعطف النقدي بين علم الأدب وعلم المضمون) فهو مراجعة لصورة النقد الأدبي السائد فى وسطنا الثقافي ، ويتلو ذلك ثلاث مقالات توضح

جوانب أساسية من منطاقات (النقد الألسني) الـذي أنتمي إليه وأصدر عنه في كتاباتي . وتتضـح أبعاد المـوقف بين هـذا المنهج النقدي وما يقابله من مناهج (وبالأخص المنهج الاجتماعي) في المقالات الست عن محمود أمين العالم ، وهي مقـالات تتضمن إيضاح حقائق التوجه الألسني في النقد . . وليس في ذلك دفاع عن المنهج بقدر ما هو تفسير لمفهوماته وكشف لأبعادها .

وخاتمة الكتاب مقالة عن أزمة الثقافة والإبداع كجواب على سؤال لا يحل الإشكالية ولكنه يطرحها سافرة أمام أبواب الحوار .

وهذا هو الكتاب ، فقرات من أعمال تتعاضد لتقول كلمتها عن موقف الحداثة أو حداثة الموقف .

وأخيراً أسدي شكري الجزل للدكتور بكري شيخ أمين الأستاذ بقسم اللغة العربية بجامعة الملك عبد العزيز على تكرمه بقراءة الأصل المخطوط واقتراحاته حول النشر النهائي .

عبدالله محمد الغذامي

جدة ـ ٣/ رمضان/ ١٤٠٦ هـ

محاولة لرسم خارطتنا الثقافية

« الكاتب هو من يكون القول بالنسبة له معضلة
إنه يختبر عمقَ القول لا أداتيته أو جماله . »

رولان بارت

١ ـ أقول بادئا :

إنني لم أر قط (خارطة) إلا وهي صورة تخييلية لتضاريس الكون ، فيها المرتفعات ومن حولها المنخفضات ، ويقر فيها الوعر والحَزَن بجوار السهول ، مثلما الكثبان والأنهار مع البحار متعايشة برضى وقبول ، ولكنها تتحاور بلغتها مداً وجزراً ، ويفيض بعضها على بعض ، ويطمي عليه أوقاتا وينجلي عنه أخرى ، دون أن يلغيه .

٢ ـ وأقول متبعا :

إنني لم أر قط جبلاً يشمّر عن سواعده ، ويشرع لكماً وضرباً بالوديان والأنهار ، لكي يجبرها على أن تصبح صخوراً صلدة منتفخة فوق جبين الأرض مثله .

٣ ـ وفى الثالثة أقول :

لو حدث فعلا افتراضنا الثانى لزالت به ـ ومعه ـ أسباب رسم الخرائط ، وستكون الدنيا جبلاً صلداً واحداً ، لا موجب لرسمه ، ولا مجال لفكر أن يتبصر أو أن يبصر . . ولكن الله تعالى

ألطف بعباده من ذلك ، إذ لم يترك للجبال سلطاناً يمكنها من مقارعة خرائط الأرض .

إذاً . . . .

طبيعة الحياة هي : الاختلاف .

وهذه قاعدة تحكم كل موجود سواء كان مادياً أو عقلياً ، بدءاً من تضاريس الأرض إلى حروف الأبجدية .

والاختلاف تنوع وتباين ولكنه ـ أيضا ـ إمكانية تعايش . . وبدون هذه الإمكانية يستحيل عليه (الوجود) ، فلولا قبول الصوت (نون) بالتعايش مع الصوتين (عين) و (ميم) لما أمكننا إنشاء كلمة (نعم) . .

فالاختلاف إذاً ضرورة وجود .

والتعايش ضرورة بقاء .

وهذا يقودني إلى أن أبدأ من جديد فأقول :

١ ـ إذا كانت الجبال والرمال قادرة على التعايش مع أنها تتمايز (بالاختلاف) ، فما بال العقول (أو بعضها) تقصر عما بلغته الجبال ، لماذا لا تتعايش مع اختلافها ؟

٢ ـ سأقول إذاً ، لو صارت عقولنا مثل جبالنا لأمكننا عندئذٍ أن نرسم خارطة لثقافتنا .

* * *

وإني لأرى رؤوساً في محيطنا نضجت علماً وفهماً حتى تميزت تميزاً جعلها (مختلفة) عن كل ما عداها من رؤوس ، تماما كاختلاف أي صوت ابجدي عن سائر الأصوات ، حتى أصبحت هذه الرؤوس

(أصواتا) يتوفر فيها أول شروط الصوت وهو (الاختلاف) وهذا شرط الوجود . وبقي عليها الشرط الثاني وهو القدرة على التعايش . . وهو شرط بقاء . ولن يكون لها فعل ثقافي إلا إن هي تمكنت من تمثل هذا الشرط .

❋ ❋ ❋

لقد كتبت الفقرة الأخيرة دون أن أرقمها برقم ، وذلك لأنها مسلّمة ، كلّنا نقولها . . وهذا يجعلها منطقاً مشاعاً . . ولكنها مع شيوعها هي من أكثر (المسلمات) غربة في حياتنا لأن من يطبقها أندر من صوت (الضاد) في لغة المعاصرين .

(هامش : يقول علماء الأصوات إنه لا أحد ينطق صوت الضاد نطقاً عربياً صحيحاً في هذا العصر) .

ومن هنا تأتي (غربة) ثقافتنا الآنية ، حتى إن رسم خارطة لها يصبح عملاً مؤرقاً . ولهذا أجد نفسي عاجزا عن بناء مقولاتي بناء تنمو من داخله ، فأضطر كل مرة (في هذا المقال) إلى إعادة البدء وكأنني قد انتقض عليّ غَزْلِي . .

فأقول عائداً لبدء :

١ ـ إن الناظر إلينا اليوم في المملكة سيجد فينا : من هو (عمودي) في هواه وفي عقله . وليس في ذلك بأس لأنه (اختلاف) . . أي شرط وجود .

ومن هو (حداثي) في هواه وفي عقله . وليس في ذلك بأس لأنه (اختلاف) . أي شرط وجود .

ومن هو (ألسني) في عقله وفي ممارسته ، بها يقرأ النصوص ، وبها يشرح اللغة ويرمي نحو آفاقها المطلقة .

ومن هو (انطباعي) في هواه وفي ممارسته ، بها تنشرح نفسه للأدب ، وفيها يسقط نفسه وعالمه .

وليس على (ألسني) ولا على (انطباعي) من بأس ، لأن لكل واحد منهما مكونات عقلية ونفسية دفعته إلى ما هو عليه من وجود ثقافي به تمايز واختلف عما سواه فصار (صوتاً) متميزاً ومختلفا . .

٢ ـ هذه الملامح الأربعة ـ في زعمي ـ هي أبرز ما في ثقافتنا الأدبية اليوم مما يشكل أبجديات خارطتنا . . ولكن في النفس عنها أشياء وأشياء تحول بينها وبين (بناء) الخارطة ، وذلك لأمور سأحاول لمسها ، ولو على عجل في نقاط أسودها كالتالي :

٢ ـ ١ لقد رأيت بعض العموديين (وأنا عليهم مشفق وهم محب) رأيتهم يبذلون قصارى هممهم لقتل كل من عداهم من حاملي الثقافة في هذا البلد . . وهم لا يسعون إلى الحوار والمناقشة، وإنما يسعون إلى (تصفية الوجود) ، أي حذف الصوت المختلف من حروف المعجم ، وهم بذلك ينسون (هداهم الله) أن الحذف والشطب ينتهي بصاحبه إلى صفحة فارغة ؛ وكأن الخارطة تحولت إلى جبل واحد ، أو كأن الأبجدية صارت حرفاً واحداً . . وهذا معناه أن لا خارطة لثقافتنا . وهو وضع لا يرضى به محب لأمته ووطنه وثقافة هذا الوطن . وهذا صنيع لا يخدم (العمودية) ، إذ ما جدوى فارس لا مبارز له ؟ . وكان الأولى بهؤلاء أن يكونوا ذوي فكر بناء فيبنون وجودهم ويرفعون عمادهم ، بدلا من أن يهدروا وقتهم في (محاولة) هدم بيوت الجيران . . وهم يعرفون أن أصحاب النوايا الصالحة (عادة) يسعون إلى جلب النفع والخير حتى لمن عاداهم ، ويأنفون بأنفسهم عن أن يكونوا مصدر شر لأي مخلوق ، حتى وإن خالفهم الرأي . كما أنه ليس من طبع العلماء أن

يستعملوا أساليب ليست في معاجم العلم ولا في كتبه ، ويكفيهم أن يتنبهوا الى مقولة خالدة لأحد رواد العمودية ، زهير بن أبي سلمى إذ يقول : (ومن لا يتق الشتم يشتم) ، وليس أسهل على المرء من النزول واستعمال أدوات النزول لأن كل النفوس (أمّارة بالسوء) . ولكن ما أصعب الصعود إلى أعلى . . وهذه دعوتي لنفسي ولهؤلاء العموديين (أقصد ذلك البعض) . . فلعلنا نصعد جميعا إلى أعلى ، ونستنشق هواء نقياً بعد أن زكم أنوفنا ذاك الهواء الغريب على بلدنا الطيب وحضارتنا الصافية .

وهذه أولى تضاريسنا المتخلخلة.

٢ ـ٢ ولقد سمعت كثيراً وتردد على أذني وعيني قول يفجعني دائما وأبداً ،وكأنه موكل بي إرهاقاً وإزعاجاً . . إنه قول يقول إن بعض الحداثيين (وأنا لهم محب وعليهم مشفق) يتنكرون للتراث ويرون أن الأرض لا محل فيها اليوم لعمودي . ولا بد هنا من مداخلة شخصية أسعى بها إلى استجلاء الصورة ، وهي أنني لا أعرف شخصياً أي حداثي من شبابنا في المملكة يتنكر للتراث أو يقلل من شأنه . . . وكل ما أعرفه مباشرة من ألسنة الشباب ومن مناقشاتهم أنهم لتراث أمتهم مكبرون وله مجلون . . . . أعرف عدداً منهم يحفظ قصائد عن الأسلاف ، ويستأنس بها ، وبكتب التراث لتعينه على التعبير عن إنسانيته من خلال (اللغة) . هذا قول أعرفه عن أبرز شعراء الحداثة عندنا . . ولست أنقله مدافعاً عنهم ، ولكني أذكره تبريراً لوقوفي معهم . . لأنني لن أقف قط مع أي رجل يشهر عداءه للمعرفة أيا كانت ، فما بالك بها إذا كانت تراث

أمتي أي وجودي ووجود (الحداثي) أيضا . ومن هنا فإنني أبـدأ بإسقاط تهمة معاداة الحداثيين للتراث ، وأرجو أن يسقطها النقاد في بلادنا من مقالاتهم . . وأن يرفعوا عنها أقلامهم لأنها لا تصدق على أي شاعر (معتبر) من شعرائنا الشباب البارزين والمتميزين .

ولكن تهمة احتكار (الأرض) هي تهمة أراها واردة ، وهناك من الحداثيين من يـرى أن زمن العموديـة قد مضى ، وأن ليس لعمودى مكان بيننا اليوم .

فأما عدم وجود مكان لعمودي اليوم . . فهذا قـول لا يمكن قبوله ، ولا يمكن لمثقف أن يأخذ به ، لأن من طبع المثقف أن يكون رحب الأفق ـ عقلاً ووجداناً ـ ورحابة الأفق لا تجعل المرء يصنف ربوع الوطن ، أو يحدد خارطته بحيث لا تتسع إلا له وحده ، أو من هم عـلى منهجـه ، ولأن الصـوت المتميـز لا يقـوم إلا عـلى (الاختلاف) ، وهذا لا يكون إلا بوجود المغاير ، فإن انتفى المغاير استحال الاختلاف عندئذٍ . . . ولن يكون هنالك تميز . . وهذا ما لا نريده . وكما يقول دوقلة المنبجى : (والضد يـظهر حسنـه الضد) . وما تميز النهار إلا بالليل ، ولا القمم إلا بـالسفوح . وهذا هو منطق الأشياء . . ومن خالفه فَقَدَ أهمَّ براهـين وجوده وفَقَدَ (الاختلاف) وهو سبب وجود .

٢ ـ ٣ أمـا الألسنيون (وأنـا منهم) فهم فئة قليلة دخلت بهم الألسنية إلى بلدنا أخيراً ، ولي شرف الانضواء تحت هذه المظلة الجديدة ، وعنها ـ وبها ـ كتبت كتابي (الخطيئة والتكفير) ، وتتميز الألسنية بمنهجيتها في التفكير ، وتقوم على أن قيمة الشيء ليست في ذاته ، وإنما هي في وظيفته ، أي في علاقة الجزء بالكل ، وهذه

علاقة وظيفية بها نعطى الجزء قيمته ، وهي قيمة نسبية لا جوهرية . . ومن هنا صار الانسان كفردٍ محكوماً من حيث القيمة بعلاقاته الوظيفية مع الجماعة ، من حيث صفة العلاقة البنائية التي يقدمها الجزء لبناء الكل . وهذا الكل شمولي وهرمي بحيث يكون ما فيه من مزايا فائقاً وسامياً على ما في كل فرد من أجزائه ،

وهذا يكسبنا مزايا لم تكن فى الأجزاء ولكنها بتضافر الأجزاء ، فى علاقات وظيفية مع بعضها تنتج لنا صفات أكثر من مجرد المجموع الرياضي لمزايا الأفراد . ومن هنا صار للألسني قدرة على الانفتاح على الآخرين والتآخي معهم ، لأنه يعرف ـ مبدئيا ـ أن قيمة الفرد ليست جوهرية (احتكارية) فيه ، وإنما هي قيمة وظيفية تنمو مع علاقات الفرد بالكل . ولذا فالآخرون هم أجزاء تتعاضد معه لبناء الهرم أو لنقل : لرسم الخارطة .

بهذا ـ ولهذا ـ فليس على الألسنيين من تهم تمس وظيفتهم في ثقافتنا اليوم .

٢ ـ ٤ أما الأخوة الذين اختاروا لأنفسهم طريقاً في النقد سمّوه (الانطباعية) فهم الكثرة السائدة فى نقدنا الحديث (أقصد النقد الواعي لدوره) ، ولكن لي عليهم تحفظات (مع انشراح صدري لهم) وهذه الملاحظات هي :

٢ ـ ٤ ـ ١ لا يقوم منهجهم على أسس علمية محددة ، أو حتى على اصطلاحات متميزة . وهذه أولى شروط أي علم ـ كما يعرف المناطقة ـ. وبهذا فإن ممارستهم لا ترقى إلى مستوى الممارسة العلمية ، ويظل فعلهم فعلا ثقافيا لكنه ليس بعلم .

٢ ـ ٤ ـ ٢ ولأن ممارستهم ليست منهجية (أي اصطلاحية علمية) فإنها صارت مشرعة الأبواب لكل راغب فى أن يطلق لسانه من محبسه . . . وذلك لأن هذا النقد لا يقوى على حماية نفسه من أدعياء القلم ، لأن شروط الحماية لا تتوفر لديه بسبب اختفاء المصطلح والمنهج ، فسهل ظهره لكل راكب .

٢ ـ ٤ ـ ٣ ولهذا وذاك صرنا في النقد الانطباعى نقرأ ثقافة عامة ، يسقطها صاحبها على أى نص لكي يستنطقه إكراها وظلما بما يريد الناقد ، وليس بما يشير إليه النص في دلالاته . وهم بذلك لا يستندون إلى نظرية (نصوصية) ، وإنما هم يتكئون على مقولات فكرية اجتماعية ، ليس همها الأدب ، وإنما يهمها ما ينعكس على الأدب من صورة الحياة العامة . وكأنهم بذلك يعيدون لنا نظرية (المحاكاة) الكلاسيكية التى تجعل الأدب مرآة للحياة .

٢ ـ ٤ ـ ٤ يتسع صدري لكل ذلك وهو اختلاف يقوم بيني وبينهم ، به يتميز كل واحد منا عن الآخر ويصبح (صوتا) متميزاً . وهذا من صالح الطرفين . ولكنني مع هذا أرى أن صنيعهم يدخل في مظلة (علم المضمون)[١] . أما الألسنية فهي (علم للأدب) والحوار إذاً بين قطبين مختلفين أحدهما أدبي / أدبي ، والآخر مضموني / معنوي سمَّى نفسه (انطباعيا) . ولا مشاحة في الاصطلاح .

٢ ـ ٤ ـ ٥ ولكن ما في النفس لم يزل فيها ، ومرده أنني رأيت بعض الانطباعيين يضيق صدره من الألسنيين ويستوحش منهم .

---

١ ـ للتفصيل عن ذلك راجع محاضرة (المنعطف النقدي بين علم الادب وعلم المضمون) المنشورة اعلاه

ولو كان بيده إسكاتهم فلربما فعل . وهذا شيء ليس من الحضارة أو العلم أو الثقافة ، فكيف يرضاه هذا البعض لنفسه ، على أنني أقرر بصدق أن من هذا طبعه قليل ، والأكثرية العاقلة من الانطباعيين أوسع أفقاً وأرحب صدراً من ذلك البعض ، ولكنني أشرت إلى ذلك من باب التخوف من ممارسات (الاحتكار) الثقافي التي لا أرضاها لمجتمعنا .

* * *

بعد هذا التجول المبتسر أعود فأقول : إني ما قصدت وما أردت أن أحذف الحوار من ثقافتنا . بل على عكس ذلك تماماً . . إنني أدعو إلى الحوار وأنادي به ؛ ولهذا فإنني أرحب بالاختلاف وأستبشر به ، لأنه هو الذى يعطي فعالياتنا الثقافية حركتها وتفاعلها . وبدون الحوار مع الأطراف الأخرى تصاب بركتنا بالأسن والعفن . . وما حذرت منه هو نقيض الحوار ، وهو محاولة إسكات الآخرين ، واعتقاد أن ما لدينا صحيح ، أما الذي عند غيرنا فخطأ . . هذه هي صفة الجاهلين ، وجئت محذرا منها . . ونحن نعرف أنها تمارس فى جرائدنا (أسبوعيا) وخصصت لها منابر لا همَّ لها إلا الطرف الآخر تسعى إلى نفيه من أرض الله تعالى ، وكأنهم ليسوا مثلهم عبيدا لخالق واحد . .

هذا هو الجهل . . ونحن لا نرضاه لأحد منا .



تذييل . .

١ ـ حينما تحدثت عن خارطتنا الثقافية قصدت بها تحديدا بالأدبية لأن الموضوع هنا هو الأدب ، وهو مجالي أيضا ولذا اقتصر كلامي على الأدب فقط .

٢ ـ لم أذكر القصة القصيرة في حديثي هذا لأنني لا أراها موضع (خصام) في ثقافتنا . وهي بذلك الفن الأدبي المحايد الذي قبلت به كل الأطراف . . وهذه نعمة تريح البال ، ولكنها تضر بمسار القصة ، إذ لو كانت القصة موضع جدل لفتح هذا الجدل لها أبوابا من التحدي وإثبات الذات تعود عليها بفائدة أولاها دفع حركتها وطرح قضيتها .

أخـــيرا . .

أقول إن بوادرنا رائعة ومشرقة ، فلا تفسدوها بالانغلاق والتحيز وافتحوا للآخر عقولكم فما ضركم انفتاح . . وكم قتلكم من انغلاق . . واعلموا أنه لا يخاف من الانفتاح إلا الضعيف والخائف ومن هو خالي الوفاض . . أما من وثق من نفسه ومما لديه فلن يضره أبدا أن يضيف صواب غيره إلى صوابه ، فيتعلم ويتقدم .

وكما يقول رولان بارت : لقد حاولت أن أقشع عن نفسي معضلة هذا القول فعرضته اختبارا لعمقه لا عن عشق لجماله ولا عن تعلق بأداته . . . فاحسنوا الظن به وبي وبأنفسكم . والله جل شأنه يقول (ما على المحسنين من سبيل) .

جدة ٢ / ١٢ / ١٤٠٥ هـ

الموقف من الحداثة

لعل الميزة الأولى للإنسان عامة والمتحضر خاصة هي أنـه ذو قدرة على الاستفادة من تجاربه ، ومن التعلم منها . فهو لا يفتأ يخرق العادة ويجرب أشياء جديدة عليه ، فإن هو وجد فيها شيئا مما تبتغيه نفسه واصل السير عليها واقتبس منه بنو جنسه منهجه الجديد وحاكوه فيه ، وإن هو لم يجد مبتغاه أقلع عن محاولته تلك ، ولكنه يـظل يتـطلع دومـا إلى تحقيق منيتـه في طـريقـه إلى البحث عن الأفضل ، ولا يكف عن ذلك إلا إذا أصيب إما بداء الغرور فظن أنه قد بلغ الكمال ـ وما هو ببالغه ـ أو بداء الانكماش فلم يعد يرى أو يتطلع إلى المستقبل ، وتضيق به الدائرة ، فيعيش داخل إطارها المحدود ، ولا يبصر سوى ما تحت قدميه ويدخل عندئذٍ في دوامة النضوب الفكري ، وتتعطل عنده حاسة الإبداع ، وتميل بوارق حضارته إلى الأفول . وما ذاك إلّا لأنه لا حضارة لأمة من الأمم إلا بالعطاء الأصيل المتجدد . . .

وإذا قصـرت عقول أبنـائها عن إنتـاج عطاء أصيـل أخذت العقول حينذاك بتقديم الزائف المكرور ، وهو الجـانب الشكلي الظاهري من عطاء الأمة ، ويمثل الصفحات الأخيرة من سجل مجد الأمة ، أيا كانت هذه الأمة .

وهذا موقف حضاري رهيب يمر به الإنسان مـع حضارتـه . والحضـارة فتح من فتـوحات الـرواد الناهضـين الذين يـرودون المجهول ويتمردون على العادي ، ويكسرون حواجز التقليد لا عن

مغامرة اعتباطية ، ولكن عن وعي وإدراك لـدور الإنسان كمكتشف لهذا الكون وسابر لأغواره ، ولا بد عند ذلك من تحقيق المعادلة الإبداعية وهى أن نفتح نوافذ عقولنا للهواء ، ولكن لا نسمح للريح أن تجتث عقولنا من جذورها ـ كما هي مقولة غاندي ـ .

وليست الحضارة إلا صورة للإنسان ، فكما أن الإنسان ليس له أن يستقل عن سائر البشر ، ويدّعي أنه الجوهر الكامل كذلك الحضارة ، ليس لأمة من الأمم أن تدعي أن ما لديها هو المثال المطلق للكمال ، وأنها لم تعد بحاجة إلى غيرها من الأمم ، وهذا افتراض باطل عقلا وفعلا . وإذا بطل التفرد يكون التفاعل بين الأمم أخذاً وعطاء حقيقة لا مراء فيها . . ولا يبقى سوى تقبل هذه الحقيقة أو رفضها على أن تقبلها حتمية حياتية لا سبيل إلى الهرب منها مثلما أن تنفس الهواء للإنسان أمر لا خيار له فيه ولو أبى ذلك على نفسه مات اختناقا . وتأثرنا بغيرنا من الأمم إذاً أمر ليس لنا فيه اتخاذ قرار ، لأنه واقع لا محالة . ورفضه هو اختناق الأمة وانكماشها .

وكما أن الحضارة هي نتاج لكدح وكفاح الرواد الفاتحين ، وهو ما ندعوه بحاسة الإبداع عند الأمة ، فإن تقهقرها يكون نتاجا لانكماش هذه الحاسة عند أبناء الأمة بسبب مرض الغرور والإحساس بالكمال المطلق ، أو بسبب تخدر العقول ، وتوقف نبض الريادة في عروق الأمة ، ولا يبقى من الحضارة حينئذٍ سوى ذكريات أمجادها السالفة يرددها الحالمون كما تجتر الجمال ما طحنته أضراسها من أعشاب الأمس .

ومن علامات تحضر الأمة أن يكون لديها أدب تتجدد روحه مع تجدد نسمات الصباح ، فكما أن النسمة التي تهب اليوم ليست هي النسمة التي هبت بالأمس ، كذلك يجب ألا تكون القصيدة التي نسمعها اليوم هي ما كنا قد سمعنا البارحة ، وذلك كي نثبت أن عقول الأمة ما زالت معطاءة ، وأن معين إبداعها لم ينضب ، ولم يشح مكنونه .

وما أشد ما يتمثل ما قلناه هنا في الموقف من « الحداثة » قبولا أو رفضا ، فالمجددون ـ عموما ـ أناس تتحرك في نفوسهم الفطرة البشرية ، فيحسون بنقصهم وقصورهم ، ولا يجدون أمامهم الجواب الكافي الشافي ، فينطلقون يبحثون عنه ، ويرودون المجهول حتى إذا وجدوا ما يعينهم على فهم واقعهم بادروا بأخذه ، وإن لم يجدوا ذلك فإن لكل مجتهد نصيباً .

أما المعارضون للجديد فهم يأبون على أنفسهم التحلي بهذه الميزة الإنسانية ويحاربونها حتى إنهم صاروا يحاربون أنفسهم مما أوقعهم في تناقض غريب مع الحياة التي يحيونها والعلم الذي يدّعون حمله . .

* * *

ولكي أحدد حقيقة المعارضة للتجديد فإني أتناولها من ثلاثة جوانب أساسية ، هي أصول المعرفة النقدية ، وعليها يتوقف مصير الرؤية النقدية صحة أو خطأ . .

والجانب الأول هو الموقف النقدي ، وأعني به وجود نظرية أدبية تستند إلى أسس علمية مدعمة بالبراهين ، وموثقة بالعلم الصحيح . . وهذا شرط أساسي لا بد من توفره لكي يكون الناقد

قادراً على إعطاء حكم صحيح ، أو تقرير رأي سديد ، وهذا هو الشيء الوحيد الذي يشفع لرأي الناقد لدى القاريء . . . وإن لم يتحقق ذلك يكن الرأي الأدبي عندئذٍ مجرد نظرة انطباعية لا يبررها سوى التذوق الشخصي لصاحب الرأي . . والتذوق وحده ليس أداة نقدية موثوقة ، إذ إن الذوق أحد حالات الإنسان المتقلبة والمتغيرة دوما حسب ما تحاط به من ظروف اجتماعية وجغرافية وحياتية وعلمية .

وشرط الموقف النقدي لم يتحقق قط لأي من معارضي التجديد ليس بسبب قصور في محصولهم العلمي ، وإنما لأن ذلك استحالة عقلية . فمعارضة التجديد في الحقيقة معارضة لناموس الحياة ، إذ إن طبع الحياة التجدد الدائم ، ورفض هذا التجدد هو رفض للحياة نفسها ، ورافض الحياة لن يكون له موقف منطقي مهما بلغ من العلم والعقل .

ولذلك وقع معارضو التحديث في مغالطة مضحكة مع أنفسهم ، وذلك منذ قديم الزمان . يشهد على ما أقول ما ترويه لنا كتب الأدب العربي من قصص هؤلاء ، وإليك اثنتين من هذه القصص لأديبين كبيرين أحدهما ابن الأعرابي محمد بن زياد (ت : ٢٣١ هـ) وهو عالم لغوي جليل أخذ عن أكابر علماء اللغة والأدب وتخرج على يديه علماء أجلاء منهم العالم اللغوي الكبير ثعلب الذي قال عنه : (لزمته بضع عشرة سنة ما رأيت بيده كتاباً قط) ، وقيل : إن أماليه على الناس تحمل على الجمال من كثرتها ، وقيل عنه : (لم ير أحد في علم الشعر أغزر منه) ، وهذا الجليل في علمه وسمعته يبدر منه موقف جدّ غريبٌ ، لأنه أراد أن يعارض الفطرة ، فلم يعارض سوى نفسه ، لا عن جهل ولكن عن هوى

أضله ، وذلك فيما أورده الصولي في (أخبار أبي تمام ص ١٧٥) عن الطوسي وفيه قال الطوسي : (وجه بي أبي إلى ابن الأعرابي لأقرأ عليه أشعاراً . . وكنت معجباً بشعر أبي تمام ، فقرأت عليه من أشعار هذيل ، ثم قرأت أرجوزة أبي تمام على أنها لبعض شعراء هذيل :

وعاذل عذلته في عذله　　　فظن أني جاهل من جهله

حتى أتممتها ، فقال : اكتب لي هذه ، فكتبتها له ، ثم قلت أحسنة هي ؟ قال : ما سمعت بأحسن منها ، قلت : إنها لأبي تمام فقال : خرّق خرّق .

هذه واحدة ، والثانية هي قصة للأصمعي ذكرها الآمدي في الموازنة (ص ٢٤) والأصمعي (ت ٢١٦) هو من هو علما ودراية وحفظا ، حتى إن الرشيد كان يسميه (شيطان الشعر) . وكان الأخفش يقول عنه : (ما رأينا أحدا أعلم بالشعر من الأصمعي) وهو الذي قال عن نفسه : إنه يحفظ عشرة آلاف أرجوزة . . وقصته في تناقضه مع طبيعة الحياة هي أن إسحاق الموصلي أنشده هذين البيتين :

هل إلى نظرة إليك سبيلُ　　　فيروّى الصّدى ويشفى الغليل

إن ما قلّ منكِ يكثر عندي　　　وكثيرٌ ممن تحبُّ القليلُ

فقال الأصمعي : لمن تنشدني فقال الموصلي : لبعض الأعراب فقال : هذا والله هو الديباج الخُسْرُواني . وذلك إعجابا بهما . فقال الموصلي : إنهما لليلتهما . أي أنهما من شعر الموصلي نفسه . فقال الأصمعي : أفسدتهما .

فهذان موقفان عجيبان لعالِمِين جليلَين حارب كل منهما نفسه لأنه أراد مخالفة الفطرة ، فأعمى عينيه عن الحق . ففي كلتا

القصتين يُعجَب العالمان بالشعر ، ويطربان له ، ويطلب ابن الأعرابي من الراوي كتابة الأرجوزة له من شدة إعجابه بها ، ولكنه عندما يعلم أنها لشاعر محدث ، يأمر الراوي بتمزيق الورق .

وهذا الأصمعي يعجب بذينك البيتين على أنهما لأحد الأعراب ، فلما علم بأنهما لشاعر محدَث قال : إنه أفسدهما عليه . فأين الموقف النقدي إذاً ؟ . لماذا يتحول الإعجاب إلى نفور في ثوانٍ معدودة ؟ لماذا وقع التعارض بين العلم والعاطفة في هاتين القصتين ؟ لقد أكد العلم جودة الشعر فى كلتا القصتين ، ولكن الهوى أعمى بصيرة العلم ، فصرف عقول العالمين عن جمال الشعر ـ وهذا دلالة على التناقض الرهيب الذي يعيشه أي معارض للجديد .

أما عن عصرنا هذا فقد حدثني أحد الأساتذة العراقيين[1] أنه ذهب إلى مجلس العقاد ، رحمه الله ، في القاهرة ، وتحيَّن فرصة سانحة لمخاطبة وجدان العقاد ، فقرأ عليه قصيدةً للسياب من الشعر الحر دون أن ينسبها إلى السياب ، فلما انتهى منها سأله عن رأيه فيها ، فقال العقاد : هذا ما كنا نبغي . فقال له العراقي : إنّها للسياب ، فازور العقاد عنه ، وقال قاتلك الله .

فعلى الرغم من علم العقاد ومعرفته ، وعلى الرغم من رجاحة عقله ، وعلى الرغم من حمله لراية الشعر المرسَل ، ودعوة التجديد المبكرة في مصر إلا أنه ممن يؤمن ببعض الكتاب ويكفر ببعض . ودخل في ركب ابن الأعرابي والأصمعي في موقفهما ضد الجديد لأنه جديد .

---

(١) هو الدكتور عبدالمنعم الزبيدى : الذي كتب أطروحة عن العقاد من اشمل واعمق ما قرأت من رسائل باللغة الانجليزية ـ جامعة أدنبره .

ومعارضو الشعر الحر اليوم ينطلقون في معارضتهم من مواقف عاطفية لا تستند إلى أي حجة أو برهان علمي ـ ولم أقرأ لأحد منهم رأيا يحاج فيه على مقولته بشيء غير الهوى والعاطفة .

وهم فئتان ، فئة طيبة القلب ، طيبة النية من أولئك النفر الذين بلغ الخوف فيهم مبلغه في النفوس ، فصاروا يخافون على اللغة العربية من نسمة الريح تجرحها ، فصاروا يكدسون عليها أطمار التاريخ كي يحفظوها من غوائل الأيام إلى أن أصبحوا كمن أراد أن يكحل فأعمى .

وفئة أخرى أخذ منهم الغرور مأخذه ، فظنوا أن التمسك بالقديم هو العلم ، وأن الذي يحيد عن جادة الآباء ما حاد إلا جهلا منه بتلك الجادة أو عجزا عن السير فيها ، وأبت عليهم نفوسهم إلا الاحتجاب بغطاء الجهل فلم يعرفوا أن من كتب الجديد ما كتبه إلا بعد أن سبر أغوار القديم كالسياب ونازك الملائكة وصلاح عبدالصبور . ومنهم من كان هو بالقديم ألصق وبه أعرق ، وعرف واشتهر بالقديم قبل الجديد مثل نزار قباني وسليمان العيسى والعواد والقصيبي والقرشي .

فليس إذاً كل خروج على القاعدة أو ما تعارف عليه الناس يعدّ جهلاً بالقاعدة أو عجزاً عنها . والحكم يختلف باختلاف الفاعل ، فإن كان عالما بالقاعدة ، وخرج عليها متمردا عليها وباحثا عن بديل لها يراه أفضل منها وأقرب إلى مراد فطرته فليس لأحد أن يصفه بالجهل . أما إن كان الفاعل ناقصا في علمه أو في فهمه وخرج على القاعدة جهلاً بها بحيث إنه لو بُصِّر بها لعاد إليها فهذا هو الجهل .

❊ ❊ ❊

ومن علامات اضطراب الموقف لدى معارضي التجديد أنهم يرددون دوماً مقولات بعضهم من أن موجة الجديد خطر على العربية ، وتنكر لها ، وتهديد لمستقبلها . ولا أحد فيهم يوضح هذا الخطر أو يشرحه ، وإنما يكتفون بترديد ذلك ظلماً وهضماً .

ولست أرى كيف يكون الخطر على العربية ، وهل كتابة الشعر بأسلوب يختلف عن أسلوب كتابته عند امريء القيس سيقضي على لغة الضاد . . ؟

إذاً لِمَ لمْ تقض عليها المسمَّطات . . ؟ هل لأن امرأ القيس كتب منها شيئا ـ أو نسب إليه ـ فصار ذلك تلمسانا ـ يحفظ اللغة ؟ ـ فكيف إذاً بالموشحات لم تصبح ذلك المرض الخبيث الذى يهز أركان اللغة . وكيف بالشعر المرسل ـ وهم قد أيدوه وباركوه .

ومدار الحديث دوماً هو الوزن العروضي للشعر . . وإن كان الوزن هو ما يحفظ اللغة فماذا عن كتاب الله القرآن الكريم . . وما هو بشعر وما هو بموزون بميزان الخليل ؟ وماذا عن حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم ؟ ثم ماذا عن نثر العرب الأدبي من جاهليتهم إلى اليوم ـ لعلهم سيقولون ما ذكرت هنا ليس شعراً ونحن عنينا الشعر . وكأنهم يقولون إن ما يقضي على العربية هو الشعر إذا نثر . أي أن سر حفظها هو ميزان الشعر . وكأنهم لا يعلمون أن ما حفظ العربية على حالها هذه هو كتاب الله ، إذ نزل فيها فجعلها كياناً مقدساً محفوظاً ليس للزمن أن يبدلها أو يغيرها أو يحولها . فهي باقية ببقاء كتاب الله ومحفوظة به . وليس الشعر موروناً أو منثوراً بجرثومة تصيب اللغة فتطرحها الفراش ولا تبرأ من دائها .

وقضية الوزن في الشعر قضية واسعة ومفتوحة ليس لها حصر على الرغم من (تقعيد) الخليل بن أحمد لها . وتحديد القضية هنا أمر ضروري لاستكمال كشف الصورة الصحيحة للموقف النقدي انسليم .

إن أعنف تعريف للشعر وأظلمه هو تعريف قدامة بن جعفر إذ يقول (إنه قول موزون مقفى يدل على معنى) (نقد الشعر ٦٤) .

وعلى الرغم من ظلم هذا التعريف وتمحله إلا أننا سنحاول الأخذ به مجاراة للمناقشة وتأكيداً للحق .

والعنصران المهمان في هذا التعريف هما الوزن والقافية . أما قوله (يدل على معنى) فهذه جملة من الممكن الاستغناء عنها لأنه لا عبرة لأي قول لا معنى له .

فأما الوزن فإن أنماط التجديد في العصر الحديث في غالبيتها موزونة ، وعلى تفعيلات الخليل بن أحمد ، وأخص هنا الشعر المرسل والشعر الحر . وما عدا ذلك فقد أخرج من دائرة هذه الميزة بإطلاق صفة النثر عليه ، فقيل فيه (الشعر المنثور وقصيدة النثر) .

والمرسل شعر يلتزم بأوزان الخليل من حيث نوع التفعيلات وعددها فى البيت الواحد . ومنه قول الزهاوي (الكلم المنظوم ص ١٧١) :

لَمَوْتُ الفتى خيرٌ له من معيشة ... يكون بها عبئاً ثقيلا على الناس
وأنكر مَن قد صاحب الناسَ عالِمٌ ... يرى جاهلا فى العزّ وهو حقير

فهو يلتزم بالوزن العروضي للشعر لكنه يتحرر من الروي الموحد فى كافة أبيات القصيدة .

والشعر الحر موزون أيضا ، ويأخذ بنظام وحدة التفعيلة ، ويقوم على ثمانية من بحور الخليل بن أحمد ، هي الرجز ، والكامل ، والمتقارب ، والهزج ، والخبب ، والرمل ، وكذلك السريع ، والوافر .

ولابد أن يكون الشعر الحر موزوناً ، فإن لم يكن موزوناً فهو شعر منثور ، ولا يقال للمنثور حرا ، ومن فعل خلط بين المصطلحات المتعارف عليها نقديا . ومن الأمثلة على الحر قول السياب (ديوانه ص ٤٧٦) :

تثاءب المساء والغيوم ماتزال
تسح ما تسح من دموعها الثقال
كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام
بأن أمه التي أفاق منذ عام
فلم يجدها ، ثم حين لج في السؤال
قالوا له : بعد غد تعود
لابد أن تعود .
وإن تهامس الرفاق : أنها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحود
تسف من ترابها وتشرب المطر

فهذه أبيات موزونة بوزن الرجز (مستفعلن) . وعليه فإن شرط الوزن متحقق في الشعر الحر .

أما القافية وهي العنصر الثاني في تعريف قدامة بن جعفر ، فهي ليست سوى ما قصده العلماء من قولهم القافية وتعريفها هو أنها (الساكنان اللذان في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف ، مع المتحرك الذى قبل الساكن الأول) (الدماميني : العيون الغامزة ٢٣٨) وهذا هو ما أجمع عليه كل من الخليل بن أحمد وأبى عمرو الجرمى وابن جنى وأبى العباس بن الحجاج . أما الأخفش فقد قال إن القافية هى الكلمة الأخيرة من البيت إطلاقا .

وعلى التعريف المنقول هنا تكون القافية (كلمة) كقول أحمد شوقي :

جُرحٌ ، على جرحٍ حنانَكِ جِلَّقُ　　　حُمِّلتِ ما يُوهي الجبالَ ويزهقُ

فكلمة (يزهق) هنا هي القافية .

وقد تكون من كلمتين كقول امرىء القيس :

مِكَرٍ مِفرٍ مُقبلٍ مُدبرٍ معاً　　　كجلمودِ صخرٍ حطّه السّيل من عَلِ

والقافية في هذا البيت هى قوله (من عَلِ) . وقد تأتي من أكثر من كلمتين وقد أورد العروضيون لها أمثلة (الدماميني ٢٣٩ ، ٢٤٠) .

وعلى هذا التعريف للقافية يكون الشعر الحر مقفّى ، وتكون أبيات السياب المذكورة موزونة مقفاة لأنها من بحر الرجز ، ولأن كل بيت منها مقفى بقافية لا تخرج عن حد التعريف الذي بين أيدينا .

ولقد وضح قدامة بن جعفر مراده من التعريف بما يتفق وما ذهبنا إليه هنا . وقال عن القافية ما نصه (وقولنا (مقفى) فصل بين ماله من الكلام الموزون قواف وبين مالا قوافي له ولا مقاطع) (ص ٦٤) . وأبيات السياب لها قواف ومقاطع . **فالشعر الحر إذاً شعر موزون مقفى .**

أما ما يتبادر إلى الذهن من أن القافية هي الحرف الذى تبنى عليه القصيدة ، فهذا غير الشائع في كتب العروض الأساسية . وإنما ذاك هو الروي ، وقدامة لم ينصَّ عليه في تعريفه . وهذا دليل على عدم اعتقاده بضرورة لزوم الروي . ولو أراد ذلك لنصَّ عليه ، لا سيما وأن قدامة عالم دقيق في حكمه وحَذِرٌ في استخدامه للكلمات ، ولا يمكن أن نتصور أن الأمر قد التبس عليه . ومن الواضح أنه قد بذل جهداً كبيراً للوصول إلى تعريف علميّ محدد للشعر ، ومن كان هذا هدفه فهو لن يتسرع فى اختيار كلماته دون تحقق من مدلولها . وما شرحه لعناصر تعريفه إلا دليل على دقته وحرصه .

ومما يدل على أن القافية هي الكلمة الأخيرة في البيت ما ذكره الدماميني (العيون الغامزة ٢٣٩) من (أن العرب يقولون البيت حتى إذا لم يبق منه إلا الكلمة الأخيرة قالوا : بقيت القافية) .

وعرفت القافية في المعجم الوسيط الصادر عن مجمع اللغة العربية في القاهرة على أنها (الحروف التى تبدأ بمتحرك ، يليه آخر ساكنين في آخر البيت) .

***

وعلى الرغم من تطبيق تعريف قدامة للشعر على الشعر الحر وانطباقه عليه ، إلا أننا لا نجد ذلك مبررا لقبول هذا التعريف والأخذ به ـ وإنه لتعريف جامد لم يأخذ به إلا بعض العروضيين ، وأنكره كل ذي عقل حصيف وذهن نقدي ـ ومن هؤلاء ابن خلدون الذي ردّ التعريف على أصحابه قائلا : (وقول العروضيين في حَدّه : إنه الكلام الموزون المقفى ليس بحدّ لهذا الشعر الذى نحن بصدده ولا رسم له) .

ويرى ابن خلدون سبب أخذ العروضيين بذلك التعريف إلى أنهم نظروا إلى الشكل دون الجوهر فيقول (وصناعتهم إنما تنظر في الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة) . فهي إذاً نظرة سطحية أخذت مادية الشعر دون روحه . ولذلك فإن ابن خلدون يقرر رفض تعريف قدامة فيقول : (فلا جَرَم أن حدّهم ذلك لا يصلح له عندنا) (المقدمة ٥٧٣) .

وإنه لمن العسير تبني تعريفٍ شامل للشعر مهما أوتي صاحبه من الحكمة والمعرفة ، لأن الشعر كالهواء ، وتحديده يعني إفساده ، ولكن المرء يجد عزاء للنفس المغمومة بتعريف قدامة بأن يقرأ هذه الإنارة للفارابى إذ يقول : (قَوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطبق بها فى أزمنة متساوية) .

والفارابي هنا يركز على الجانب الإيحائي في لغة الشعر ، ثم على الجانب الإيقاعي لهذه اللغة . ولا يشغل بالمظاهر الخارجية للشعر التي هي أمور شكلية وثانوية كما يوضح الفارابي في قوله : (ثم

سائر ما فيه ليس بضروري في قوام جوهره ، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل) .

ويؤكد على هاتين الحقيقتين المهمتين عندما يقول : (وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة ، وعلم الأشياء التي بها المحاكاة . وأصغرها الوزن) (جوامع الشعر ملحق فى تلخيص كتاب أرسطو لابن رشد ص ١٧٢) .

فالوزن إذاً ومعه القافية هما أقل سمات الشعر شأناً ، وهذا لا يلغي شرط الوزن في الشعر ، ولكن يضعه في موضعه الحقيقي كإحدى سمات الشعر وليس جوهره بأي حال من الأحوال . والتفريق بين السمة والجوهر وعدم الخلط بينهما هو الفارق الحقيقي بين الناقد الحصيف وبين المتسكع في شعاب العلم الذي لا يرى فى الوادي سوى الصخور الشاهقة التي يرتطم بها رأسه وتعمى عيونه عن النبع الصافي الذى هو سر جمال الوادي .

❊ ❊ ❊

على أن التحرر في أوزان الشعر ظاهرة أدبية قديمة أقدم من الخليل بن أحمد نفسه . فهي قد بدأت منذ بداية الشعر المروي لنا .

وإنى لأوجز ماقدسبق أن قلته في هذا المجال فأحدد مجالات التحرر وهي : (للاستزادة راجع بحثنا في مجلة الدارة السعودية ـ رجب ١٤٠٢ هـ .)[١]

---

١ ـ نشر في كتاب (الصوت القديم الجديد) عبدالله الغذامي الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٧ م

١) تعدد الأوزان في قصيدة واحدة ، كما في قصيدة عبيد بن الأبرص :

أقفَرَ من أهله مَلحُوبُ فالقُطبيّات فالذَّنوبُ

حيث جمع الشاعر فيها بين سبعة أوزان من البسيط والرجز والمنسرح والخفيف .

٢) ورود أوزان شعرية غير أوزان الخليل المتعارف عليها مثل قصيدة الشاعر الجاهلي سلمى بن ربيعة ومنها قوله :

إن شواءً ونشوةً وخببَ البازل الأمونِ
يجشمها المرء في الهوى مسافة الغائط البطين
(مستفعلن فاعلن فعو مستفعلن فاعلن فعولن)

٣) عدم الالتزام بالعدد الثابت للتفعيلات في البحر بأن يزيد الشاعر فيها مثل قول أحيحة بن الجلاح :

أشدد حيازيمك للموت فإن الموت لاقيكا
. . . ولا تجزع من الموت إذا حل بواديكا

فكلمة (أشدد) زائدة في هذا الوزن . وقد يأتي الوزن ناقصاً مثل قول الشاعر كما روى المبرد في الكامل :

. . . لسعد بن الضباب إذا غدا أحب الينا منك فافرس حمر

وهذا البيت من الطويل ولكن سقط منه تفعيلة كاملة في أوله .

٤) جاء عند العرب شعر على تفعيلة واحدة مثل قول سَلْم الخاسر :

موسى المطر
غيث بكر
ثم انهمر
ألوى المرر . . إلخ .

٥) وأكثر مما مر هو ورود قصيدة حرة للشاعر عروة بن الورد تؤكد لنا أن الشعر الحر كشكل عروضي وجد منذ الجاهلية والقصيدة هي :

يا هند بنت أبي ذراع
أخلفتني ظني
ووترتني عشقي
ونكحت راعى ثلة
يثْمرها
والدهر فائته بما
يبقى

ولكن كتب الأدب أوردتها كالتالي :

يا هند بنت أبي ذراع أخلفتني ظني ووترتنى عشقي
ونكحت راعي ثلة يثْمرها والدهر فائته بما يبقى

وكتابة الأبيات بهذه الطريقة تجعلها غير مطردة الوزن .

٦) بل إننا نجد شعراً منثوراً في الجاهلية ليس له أى وزن نمطي مطرد على نهج الخليل سواء ببحور الخليل أو بغيرها ـ وكأن القصيدة قد وزنت وزناً إيقاعياً نبرياً . والقصيدة لأمية بن أبي الصلت وهي :

(عيني بكي بالمسبلات أبا الحارث لاتذخري على زمَعَه)
ابكي عقيل بن الأسود أسد البأس ليوم الهياج والدّفعَة
تلك بنو أسد أخوة الجوزاء لا خانة ولا خَدَعَه
وهم الأسرة الوسيطة من كعب وهم ذروة السنام والقَمَعَة
وهم أنبتوا من معاشر شعر الرأس وهم ألحقوهم المَنَعَه
أمسى بنو عمهم إذا حضر البأس أكبادهم عليهم وَجِعَه
وهم هم المطعمون إذ قحط القطر وحالت فلا ترى قَزَعَه

، وهذا [1] يثبت أن الشعراء والأدباء كانوا ينظرون إلى الوزن نظرة متحررة لم تجنح بهم إلى تقديس الشكل وإهمال الجوهر ، فكانوا بذلك على مستوى النظرة الإبداعية للشعر ، ولولا ذلك ما أبدعوا ولصار الشعر حينئذٍ مجرد قوالب جوفاء لا روح فيها . .

ودليل آخر على أن الوزن سمة للشعر وليس جوهره هو أن الوزن يأتي مصادفة واتفاقا حتى في أعمالٍ قصد أصحابها منها أن تكون قطعاً نثرية . . وكتب الأدب محشوة بأمثلة من ذلك . وإني لأورد هنا مثالا قريبا إلينا في نص كتبه طه حسين لم يقصد به أن يكون شعراً ولا رسمه على شاكلة الشعر ، ولكنه مع ذلك جاء موزوناً . . وهو نص جاء في سياق كلام لطه حسين في كتابه (على هامش السيرة) فصل (ذو الجناحين) .

أقبلت تسعى رويداً رويداً / مثل ما يسعى النسيم العليل / لا يمس الأرض وقع خطاها / فهي كالروح سرى في الفضاء / تنشر المسك عليها جناحا / فهي سر في ضمير الظلام / وهبت للروض

---

(١) للتفصيل راجع السابق . الفصل الثاني والبيت الاول من المنسرح اما الباقي فغير موزون .

بعض شذاها / فجزاها بثناء جميل / ومضى ينشر منه عبيرا / مستثيرا كامنات الشجون / فإذا الجدول نشوان يبدى / من هواه ما طواه الزمان / ردت الذكرى عليه أساه / ودعا الشوق إليه الحنين / فهو طوراً شاحب قد براه / من قديم الوجد مثل الهزال / صحب الأيام يشكو إليها / بثه لو أسعدته الشكاة / وهو طورا صاخب قد عراه / من طريف الحب مثل الجنون / جاش حتى أضحك الأرض منه / عن رياض بهجة للعيون / ونفوس العاشقين كرات / يعبث اليأس بها والرجاء / كحياة الدهر تأتي عليها / ظلمة الليل وضوء النهار / .

والفضل فى الكشف عن هذه القطعة يعود إلى مصطفى جمال الدين في كتابه(الإيقاع فى الشعر العربى ص ١٩٩) .

وهذه قطعة موزونة على البحر المديد (فاعلاتن - فاعلن - فاعلاتن) وهو وزن جاء مصادفة ولم يطلبه الكاتب أو يسع إليه . . . وهذا يجعل اعتماد الوزن أساساً للشعر استحالة منطقية إذ إن المصادفة لا تكون جوهراً للأشياء .

وعلى ذلك نصل إلى اقتناع بأن الشعراء الأوائل نظروا إلى الوزن على أنه سمة من سماة الشعر الخارجية ، وعلى أنه عرض لا جوهر . ولذلك فإن البحتري يقول عن الشعر :

والشعر لمح تكفي إشارته   وليس بالهَذْرِ طُوّلَت خُطَبُهْ

وما أصدق أبا العتاهية حينما سخر من المتحذلقين ، وألجمهم بكلمته الشهيرة (أنا أكبر من العروض) .

* * *

وليس لأحد أن يزعم أن الروي الموحد شرط في الشعر العربي إذ إن الأراجيز العربية شعر ، وما هي بمتحدة الروي . . وكذلك المسمطات . . ومنها ما نسب لامريء القيس . وهي قوله :

ومستلئم كشَّفتُ بالرمحِ ذيله   أقمت بعَضْب ذى شقائق ميله
فجعتُ به في ملتقى الكرِّ خيله   تركت عتاق الطير تحجُل حوله
كأن على سرباله نضحُ جِرْبالِ

ويروى له أيضا هذه المسمط :

توهمت من هند معالم أطلال   عفاهن طول الدهر في الزمن الخالى
مرابع من هند خلت ومصايف   يصيح بمغناها صدى وعوازف
وغيَّرها هوج الرياح العواصف   وكل مسفّ ثم آخرُ رادفُ
بأسحم من نوء السماكين هطالِ

وقد روى المسمط الأول الجوهري (ت٣٩٣ هـ .) وهو من أئمة أهل اللغة له معجم لغوي مهم وله في علم العروض كتاب[1] اعتمد عليه ابن رشيق في كتاب العمدة في باب « أوزان الشعر » . وسواء صحت نسبة الأبيات لامريء القيس أو لم تصح ، فإنها تظل شعراً عربياً قديماً رواه علماء اللغة والنحو والعروض ، وما اعترضوا عليه .

ولابن زيدون قصيدة قائمة على مقطوعات من المسمطات . منها قوله :

أقرطبة الغراء هل فيك مطمعُ
وهل كبد حرى لبينِك تُنقع

(١) حققه د . صالح بدوي وصدر عن النادي الادبى بمكة المكرمة ١٤٠٦هـ بعنوان : عروض الورقة .

وهــل لـليــالـيــك الحـمـيــدة مــرجــع
إذ الحسن مــرأى فيــك واللهــو مسمــع
وإذ كنف الــدنـيــا لــديــك مــوطـــأ[1]

* * *

وخلاصة القول في قضية الوزن وربطهـا بالشعـر ، ومن ثم مهاجمة المجددين والمحدثين على أساسها والزعم بخطورة الخروج عن الوزن العروضي وأنه تهديد لمجد اللغة العربية هي أن هذه المزاعم أوهام ترد الحجة على أصحابها .

وليس أدل على ذلك من أن الخطر على العربية ـ في زعمهم ـ لا يكون إلا من التسمية وحدها ـ فالعربية في خطر إذا سمي الشعر الحديث شعراً .

أما إن سمي باسم آخر كأن يقال إنه نثر فني . . أو قول بديع فإن الخطر حينئذ يزول ، فالخطر ليس خطراً جوهرياً ، وإنما هو خطر عرضي ما أسرع ما يزول .

وإني لأعجب من تعلق أعـداء الفطرة بـالأعـراض الشكليـة وانصرافهم عن جوهر الأشياء . وليتهم يدركون أن ما زعموه من خطر إن هو إلا خطر وهميّ ، لا وجود له إلا في هواجسهم .

* * *

ومن أغاليط المناوئين للحداثة قولهم : إن الشعر الحر جاء من البلاد التي دخلها الاستعمار . . وكأنهم يقولون : إن الشعر من

---

١ ـ من ذلك كله راجع بحثنا ، تحرر الاوزان في الشعر القديم ـ منشور ضمن كتاب (الصوت القديم الجديد).

صنائع المستعمرين . وهم يقصدون بذلك بلادا عربية كالعراق ومصر ولبنان . . وكأنهم قد نسوا أن هذه البلاد هي حواضر الأدب العربي منذ انتقال الخلافة إلى خارج الجزيرة العربية ، فالبصرة ومربدها ، وبغداد وبلاط حلفائها ، ودمشق من قبلها ، ثم مصر بعد ذلك ، كانت مأوى للشعراء .

وفي العصور الأخيرة ، وعندما تيقظ العرب من غفوتهم كان حظ الشعر في الأقطار العربية على قدر حظ هذه الأقطار من الانفتاح على الحضارة الحديثة ، فانتعش الشعر العربي في مصر أولا ، وكان شوقي وزملاؤه من أصحاب مدرسة الانبعاث ، ثم جاء أصحاب المدارس الجديدة كأهل الديوان وجماعة أبوللو ، مثلما كان الرصافي والزهاوي في العراق يضاهون « شوقي » وشعره ، وكذا الحال في لبنان وسوريا . وكلهم شعراء محافظون أسهموا إسهاماً ثقافياً عالياً لتحريك دماء الشعر في الوقت الذي كان المستعمر يحكم بلادهم ويعيث فيها فساداً .

وكذلك كان الشعراء المهجريون يعيشون بين براثن المستعمرين أو أسياد المستعمرين في أمريكا ، ودرسوا في مدارسهم في لبنان قبل أن ينتقلوا للعيش معهم .

فهل يا ترانا داعين بعضنا لنزيح أسماء شعراء كشوقي وحافظ ومطران والعقاد وشكري والأخطل الصغير والرصافي والزهاوي والشابي . . والمهجريين لأنهم من بلاد حكمها المستعمرون من إنجليز وفرنسيين ، فصاروا لذلك جزءاً من المستعمر وامتداداً له ؟ إن ذلك باطل ، لا أحد يدعو إليه . إذاً ما بال قوم أضلهم الهوى وأعماهم يدعوننا لنبذ شعر عربي فصيح لأنه جاء من بلاد دخلها المستعمر ، ألم يعلموا أن حركة الشعر الحر جاءت مزامنة لحركة

الاستقلال . . ؟ ألم يعلموا أن للشعر الحر إسهاماً فعلياً في توعية الشعوب العربية وتحريك هممها للنهوض ومقاومة المستعمرين . . . وهذا شعر المقاومة الفلسطينية لشعراء الأرض المحتلة يحمل لواء الجهاد ضد الغزاة والمحتلين .

كم هو عجيب تناقض أعداء الحداثة ! وهل لهم أن يقولوا لنا ماذا نعمل وقد رأينا أن الريادة الشعرية في العالم العربي هي لشعراء البلدان التي سبق وأن استعمرت ، هل سيحثوننا على نبذ شعر الرواد ، ويصفون شعرهم ـ وفيه تجديد كثير ـ بالخطر على اللغة العربية لشبهة التأثر بالمستعمر . أو ترى أنهم سيقولون (نؤمن ببعض ونكفر ببعض) .

على أن تنكرهم للشعر الحديث لمجرد شبهة المستعمر ـ وهي شبهة باطلة ـ ما هو إلا رد فعل عاطفي ساذج ولو تبصروا بالأمر حق التبصر لعلموا أن الحق ضالة المؤمن ، ويجب معرفة الحق لأنه حق بذاته لا بالنسبة إلى مصدره . ولقد نص حجة الإسلام أبو حامد الغزالي على هذه العلة عند من سماهم بضعفاء العقول وهم الذين (يعرفون الحق بالرجال لا الرجال بالحق) (المنقذ من الضلال ١١١) . ولو أخذنا بمبدأ هؤلاء في النظر إلى حقائق الأمور لَكُنَّا وقعنا في ضلال كبير (وتطرقنا إلى أن يهجر كل حق سبق إليه خاطر مبطل . . . ولزمنا أن نهجر جملة آيات من آيات القرآن الكريم وأخبار الرسول ﷺ وحكايات السلف وكلمات الحكماء والصوفية لأن صاحب كتاب إخوان الصفا (مثلا) أوردها في كتابه) (الغزالي ١١٣) . . وهم لذلك يخطئون في أحكامهم لأنهم يربطونها بمصادر معارفهم (فإذا نسبت الكلام وأسندته إلى قائل حسن فيه اعتقادهم ، قبلوه وإن كان باطلاً . . وإن أسندته إلى من ساء فيه

اعتقادهم ردوه وإن كان حقاً . فهم أبداً يعرفون الحق بالرجال ، ولا يعرفون الرجال بالحق ، وهو غاية الضلال) (الغزالي ١١٤) .

أما الجانب الثاني فهو قصور المعرفة لدى مناوئي التجديد ، ويتجلى ذلك بعدم فهمهم للجديد . وهذا مرض متأصل فيهم ، وكان الصولي قد أشار إلى شيء من ذلك في كتابه عن أبي تمام ، وحدّد سببين من أسباب النفور من الجديد ، أحدهما هو عدم قدرتهم على فهم الجديد ، وذلك (لأن أشعار الأوائل قد ذللت لهم ، وكثرت لها رواياتهم ، ووجدوا أئمة قد ماشوها لهم وراضوا معانيها ، فهم يقرؤونها سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها ، واستجادة جيدها ، وعيب رديئها) - (أخبار أبي تمام ١٤) أما شعر المحدثين فلم يذلل لهم ، فصعب أمره عليهم فصارت حالهم معه كما وصف الصولي بقوله (وقصروا فيه ، فجهلوه ، فعادوه ، كما - قال الله جل وعز (بل كذبوا بما لم يحيطوا بعلمه) ، وكما قيل : الإنسان عدوٌ ما جهل ، ومن جهل شيئا عاداه . وفرّ العالم منهم من قوله . . . « لا أحسن » إلى الطعن . . ولو أنصف لتعلم هذا من أهله كما تعلم غيره فكان متقدما في علمه ، إذ كان التعلم غير محظور على أحد ، ولا مخصوص به أحد) .

فالعلة عندهم هي قصور في معرفتهم ، حتى إن الواحد منهم (لا يجسر على إنشاد قصيدة واحدة . إذ كانت تهجم به على خبر لم يروه ، ومثل لم يسمعه ومعنى لم يعرف مثله) . (الصولي ٤) وتلك كانت حال مناوئي شعر أبي تمام - وهي بكل تأكيد حال مناوئي التجديد في أيامنا .

وثاني السببين عند الصولي هو استجلاب الشهرة عن طريق

مناصبة الرواد العداء والطعن عليهم . وفي ذلك يقـول الصولي (أما الصنف الثاني ممن يعيب أبا تمام ، فمن يجعـل ذلك سببـا لنباهة ، واستجلاباً لمعرفة إذ كان ساقطا خاملا ، فألف في الطعن عليه كتباً واستغوى عليه قوما ، ليعرف بخلاف الناس ، وليجري له ذكر في النقص إذ لم يقع له حظ في الزيادة ، ومكسب بالخطأ إذ حرمه من جهة الصواب) .

وما أشبه الليلةَ بالبارحة ، ولم لا يتشابه مناوئو التجديد ـ على الرغم من الفارق الزمني السحيق بينهم ـ ومحْدَثوهم قد آثروا الحياة في أسماط أوائلهم على الانفتاح على حياتهم مهما جَدّ فيها .

ومن مظاهر قصورهم خلطهم بين الأصناف المتباينة في الشعر الحديث . فهم لا يفرقون بين الشعر المرسَـل ، والشعر الحـر ، والشعـر المنثور ، وقصيـدة النثر ، وجميعهـا عندهم شعـر حر . وجميعها عندهم مرفوضـة . حتى إنهم يرفضـون أحيانـا قصائـد عمودية ، لمجرد أنها كتبت على الورق على غرار كتابة الشعر الحر ، فيظنونها شعراً حراً . ولو كتبت لهم على النمط المعتاد لهم لغيروا رأيهم فيها .

وهذا يجعلهم عبيد العادة والمعهود من الأشياء ؛ وهم بذلك يُخضِعون أنفسهم لسلطان التقليد ، فـلا يحيدون عن جـادة مَن سبقهم مِن الناس ، ويظل مالقنه لهم أسـلافهم عقيدة مقـدسة لايخرج عنها إلا ملحد .

وما موقفهم من الشعر الحديث إلا لأنه مخالفٌ للمعهود مما ألِفوا من شعر توارثـوه عمن سبقهم ، فهو يختلف في مـوسيقاه ، وفي أفكاره ، وفي صُوَره ، ممـا جعلهم يعجزون عن فهمـه ، وكان الأولى بهم أن يسعوا إلى دراسته وتعلّمـه ، كما نصحهم بـذلك

الصولي قبل ما يزيد على ألف عام . ولكنهم عدلوا عن ذلك لما فيه من مشقة و (لولا المشقة ساد الناس كلُّهم) ، وآثروا مجافاة الجديد والطعن على ذويه شعراء ونقادا .

وهم لو عقلوا لعرفوا أننا نعيش في عصر غير عاديّ ، وهذا يتطلب ـ فيما يتطلب ـ شعراً غير عادِيّ . وذلك لما في هذا العصر من سموّ حضاري رهيب بلغت التقنية فيه شأواً لم تبلغه من قبل ، وعلى الشعر أن يحاول الارتفاع بروح إنسان هذا العصر بكل ما أوتي من وسائل حتى لا تتفرد المادة بالإنسان فتهوي به إلى الدرك الأخير .

وما دامت العلوم الطبيعية والإنسانية قد شقت طريق صعودها في هذا العصر فِلمَ نطلبُ من الشعر التقاعس والانطواء بأطمار التاريخ ؟ إن من يطلب ذلك يحكم على الشعر بالموت والفناء .

والقضية في مجملها قضية حضارية ، فلستَ ترى أحداً من المعارضين قد أخذ قسطا كافيا من العلوم والمعارف الحديثة يستضيء بها على إدراك وظيفة الشعر ودوره في هذا العصر ـ إلا من ندر ـ أما في الغالب الأعم فإن معارضي التجديد يقتصرون على دراسة العلوم القديمة ويكتفون بها . فلا غرو إذاً أنهم سيعجزون عن فهم العصر وأدب العصر ونفسيته لأنهم لم يطرقوا بابها .

ومحاربة الجديد في الفنون مرتبطة دائما بجمود الذهن ونقص الاطلاع ، وقديما وصفهم الصولي بمحدودية المعرفة فقال فيهم (يطلب الرجل منهم فنا من فنون الآداب ، فيقسم له حظ فيه ، وينال درجة منه ، فلا يرى أن اسم العالم يتم له ، ولا أن الرياسة تنجذب إليه إلا بالطعن على العلماء) (أخبار أبي تمام ٦) .

ولو أدرك أولئك أن الشعر الصحيح هو انتفاضة الإنسان سن

أسر المادة ـ والقيود ضرب من المادة ـ لعلموا أن فهمهم لمدلـول القاعدة في الشعر خاطيء . إذ إن الشعر لا يمكن له أن يكون الفتى المطواع لأوامر من هم أكبر منه سنا . حيث إن الشعر في حقيقته تمرد لغويّ مهذب ، وخروج على النظام المقرر لنهج الاستعمال اللغويّ العاديّ ، وإن سيرة الشعر العربي مذ كان لَشاهدٌ عدلٌ على ما نقول . فامرؤ القيس رجل متمرد على سلطان العشيرة . حتى طرده أبوه ، وعمر بن الخطاب يشتري أعراض المؤمنين من الحطيئة ، والشعراء العذريون تهدر دماؤهم مرارا ، والمتنبى يطارَد في كل مكان ويموت قتيلا .

ويصف الله الشعراء في كتابه الكريم فيقـول جل جـلالـه (والشعراء يتَّبعهم الغاوون . ألم تـر أنهم في كل واد يهيمـون . وأنهم يقولون مالا يفعلون) فاتباعهم غواية ، وطريقهم هيمان في كل وادٍ ، وقولهم خيال لا حقيقة ، ولذلك فإن أحد الفلاسفة لما قيل له : « فلان يكذب في شعره قال : يراد من الشاعـر حسن الكلام . أما الصدق فيراد من الأنبيـاء » . وهذا رأي أخـذ به الأصمعي وأبو العلاء المعري في مقدمة اللزوميات .

فأخْذُ الشعر إذاً بمقاييس العلوم وبقواعدها قسر له ، وتعسف في الحكم عليه . ومن فعل ذلك أخطأ طريق الشعر الصحيح ، وجانب الصواب في مقولته .

* * *

وقبل أن أختم الحديث في هذه النقطة أشير إلى تخوف بعض أعداء الحداثة من استفادة بعض الشعراء من التجارب الشعرية غير العربية ، واتهامهم لهؤلاء الشعراء بالاغتراب والتنكر للتراث ، وهذا اتهام لا وجه له في حق معظم الرواد ، ممن يصدق عليهم وصف الريادة الحقيقية كالسّياب والبياتي ونزار قباني وصلاح عبدالصبور ، ثم الجيل الذى يليهم كأمل دنقل ومحمود درويش ومحمد علي شمس الدين ، وهم شعراء ملكوا ناصية الشعر ، وأجادوا وأخلصوا .

على أن الأخذ من غيرنا ليس بغاضٍ من قيمتنا . ولا ريب أن الاستفادة من تجارب الآخرين سمةٌ حضارية نبيلة ، وكان أسلافنا مدركين لهذه الحقيقة لأنهم أصحاب عقول متفتحة ، فأخذوا من سواهم من إغريق ، ومن هنود ، ومن فرس ، ومن سريان ، فأفادوا من علم أولئك حق الإفادة ، وهذه دوماً هي فاتحة النهضة الحضارية في تاريخ كل الأمم المتحضرة .

ويأتي على رأس المتأثرين بالأمم الأخرى صاحب التعريف الذي هو دستور المحافظين ، أعني قدامة بن جعفر ، ولقد وضح ذلك طه حسين ، ومعروف أن قدامة في الأصل نصراني أسلم في آخر القرن الثالث الهجري (طه حسين . من حديث الشعر والنثر ٧٧) . وتأثره بأرسطو أمر قد استجلاه الدارسون وأكدوه (مقدمة نقد الشعر ت . د . . خفاجي) . وكذلك تأثر ابن سينا والفارابي وابن رشد حتى الجاحظ أيضا تأثر بأرسطو خاصة فى كتاب الحيوان . ولم ينقص ذلك من عز أمتنا شيئا بل زادها عزاً إلى عز لأن (الكلمة الحكمة ضالة المؤمن فحيثما وجدها فهو أحق بها) كما ذكر الترمذي عن رسول الله ﷺ .

وشعراء المدرسة الرومانتيكية بدءا بالعقاد ومطران والمهجريين كانوا يقتبسون من تجارب الغرب ويستفيدون منها . بل إن شوقي نفسه كان واقعا تحت التأثير الغربي عندما كتب مسرحياته الشعرية وقصائده عن قصص الحيوانات . وما ذلك بضار الشعر العربي بشيء لأن الشعر هو الإنسان ، وسيظل الشعر حياً وقوياً ما ظل الإنسان حياً وقوياً .

***

وقصور المعرفة عند مناوئي (الحداثة) يجعل طعنهم فيها مردودا إذ من شروط الناقد الحصيف أن يكون واسع المعرفة والاطلاع . ولا بد أن يكون أكثر علما وثقافة من الشاعر نفسه ، وهذا شرط لا يتوفر لدى أعداء الحداثة فكيف إذاً يكون لهم حق الطعن عليها ، وكيف نأمن نحن أن دعواهم لم يكن مصدرها الجهل ، وذلك أنهم لم يفهموا الشعر الحديث فناصبوه العداء . . ولست أرى أبداً أن نقبل بدعوى متحاملة . ورحم الله أبا حامد الغزالي إذ يقول في ذلك : (لا يقف على فساد نوع من العلوم من لا يقف على منتهى ذلك العلم حتى يساوي أعلمهم في أصل ذلك ، ثم يزيد عليه ويجاوز درجته ، فيطلع على ما لم يطلع عليه صاحب العلم من غور وغائلة . وإذ ذاك يمكن أن يكون ما يدعيه من فساد حقا) . (المنقذ ٩٤) .

ومناوأة الحقيقة ممن هم على هذه الشاكلة لا تصدر إلا من صديق جاهل كما يقول أبو حامد ، فتكون ردة الفعل العاطفية الساذجة وحدها قائده في رده عندئذٍ . . ويظن أن صنيعه ذاك إنما هو غيرة منه على أمته وعلى تراثها ، ولكن أنَّى له أن يعرف أن (أقل

درجات العالم : أن يتميز عن العامي الغمر . أي الجاهل) وهذا لا يؤتاه إلا من أوتي الحكمة (ومن يؤت الحكمة فقد أوتي خيرا كثيرا) .

❊ ❊ ❊

والجانب الثالث : في استجلاء حقيقة موقف معارضي الحداثة هو في عدم فهمهم لوظيفة اللغة في الشعر . . فهم يعتقدون أن اللغة في الشعر مجرد نظم فني للكلمات والجمل حسب أنواع تفعيلات البحر العروضي . وعليه فإنهم يشترطون أن تكون اللغة مطابقة لكل (المواصفات) النحوية والبلاغية والذوقية المتعارف عليها . . وأي خروج عن قاعدة من القواعد الثابتة يكون تهديدا خطيرا للغة لأنه يحدث في زعمهم إما لجهل صاحبه بالقاعدة ، أو لنيَّة سيئة ينويها الشاعر ضد اللغة والأمة . .

وما الشعر في جوهره إلا فن لغوي ، بمعنى أنه صياغة فنية خاصة للغة ، يكون الشاعر فيها هو الصائغ ، وتزداد قيمة القصيدة كفن لغوي بمقدار حصافة الشاعر ومهارته في (قولبة) اللغة على نهج إبداعي متميز بحيث يرتفع عن مستوى التراكيب الجاهزة ، ويتجاوز القوالب المعدة سلفا ، وإلا أصبح ناظما لا شاعرا .

وقد أدرك هذه الحقيقة أبو عثمان الجاحظ عند ما عرّف الشعر على أنه (صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير . ـ الحيوان ٣/١٣١) ، وكلمات التعريف : صياغة . نسج . تصوير . تدل دلالة جلية على إدراك الجاحظ ذي العقل الواعي لوظيفة الشاعر كصانع للغة ، وناسخ لتعبيراتها ، ومصور

للأحاسيس بصورتها ، على مفهوم أن اللغة هى صورة للمعاني ، لا من حيث وجـودها في الأعيـان ، وإنمـا من حيث رؤيتهـا في الأذهان . . فالكلمات وجود للمعاني كما تدركها عقول الناس لا كما هي بذاتها ، وهذا هو حدّ الفهم الذي هو حصيلة الذهن من الصورة العينية كـما يقول حـازم القرطـاجني (المنهاج ١٩) . . . وعليه تصبح اللغة صورة لموقف الإنسان من الحياة ، وهذا هو دور الشعر . وهنا يتم الاتحاد الكامـل بين اللغـة والشعر ، ومحـاولة الفصل بينهما بحيث تكون اللغة سابقة الوجود على الشعر ويكون للغة أحكامها الخاصة وقوانينها الخاصة ما هي إلا محاولة متعسفة تدل على جهل بوظيفة الشعر ومفهومه .

ولا غرو أن الإنسان في هذه الحياة يقف على مفترق ثلاثي ، شبيه بحالات الولادة ثم العيش فالوفاة . . . وهو ما وصفه ابن القيم قائلا (الـدنيا منـام ، والعيش فيها حلم والمـوت يقظة) . وموقف الإنسان فيها يتراوح بين ثلاثة محاور هي أن يرى الحياة كما صورت له من أبويه وأساتذته أو من قراءاته . أو أن يرى الحياة كما عـاشها حسيـا وما اختـزنه في ذهنـه من ماضي الأحـداث التى أبقى منها صورا منتقاة ومزينة بما تميل إليه روحه ، أو أن يراها كما اكتشفهـا ولحـظة اكتشـاف الحيـاة هي لحـظة الانعتـاق عنـد الإنسان ، ولكنه انعتاق له طابع الشـذوذ في منظار الآخـرين ، وليس بمقدور الإنسان البقاء آمنا في دائـرة هذا الانعتـاق إلا في لحـظات مسروقـة من الزمن ، مـا يلبث أن يعـود إلى نـظّاراتـه العتيقة ، فينظر إلى الحيـاة بإحـدى النظارتـين الأوليين . ولكن الإنسان الشاعر هو الذي يهب لنجدة نفسـه باستخـدام البلسم الطلسم الذي هو اللغة فيجعل من بيانها سحرا يربط هذه المحاور

الثلاثة مع بعضها ليخرج إلينا بالنظرة الكلية ذات المحاور المتكاملة وهي القصيدة .

وهذا العمل لا يتم أبدا بالانصياع التام لنظام اللغة التقليدي ، لأن ذلك معناه النظر إلى الحياة عبر المحور الأول الذي هو الموقف التعليمي الذي أملي على الإنسان إملاء . ولا يتم أيضاً بالانعزال الكامل عن الحياة والناس ، لأن ذلك معناه النظر إلى الحياة عبر المحور الثاني وهومنظاررومانسي ، قديكون وهميا ، وقد يؤدي عدم فهم الناس له إلى اتهام صاحبه بالعزلة . ولكنه يتم بابتكار نهج جديد في استخدام اللغة ـ القصيدة الذي يمثل مرحلة الاكتشاف ، وهو حالة الانعتاق ، ولكنه انعتاق ملتزم بشروط اللعبة الفنية الحقيقية ، وهي لعبة لا تتم إلا بوجود فريق يفهم أصول اللعبة ويدرك مصطلحاتها . . وهذا الفريق هو الشاعر وجمهوره . وأصول اللعبة يتم التعارف عليها بإيجاد الشريط السحري الذي ينهل من مناهل اللغة كما هي (المحور الأول: الثقافة) ويصب عليها من رحيق عالمه الخاص (المحور الثاني : الخيال) ويعيد صياغتها بما يجب أن تكون عليه حسبما تكشفت له حقيقة اللغة (المحور الثالث : القصيدة) وهذه الأحوال الثلاثة تتفق مع ما ذهب إليه الجاحظ من أن الشعر (١) صياغة (٢) ضرب من النسج (٣) جنس من التصوير .

وهذا لا يتم أبدا بفصل اللغة ، وجعلها كائنا مستقلا عن الشعر ، وهو ما يحاوله مناوئو الحداثة . وهم لو وعوا لأدركوا أن لا شعر مع التقرير السالف للنمط اللغوي . . وكم يؤلمهم أن نذكرهم بقول الفرزدق للنحاة (عليّ أن أقول وعليكم أن تعربوا) .

ويقول البحتري :

عليّ نحت القوافي من مقاطعها وما عليّ لهم أن تفهم البقرُ

وأبو العتاهية يرد عليهم ويقول (أنا أكبر من العروض) والمتنبي يحيلهم على ابن جني ليشرح لهم ما قصرت به هممهم عن إدراكه من معاني الشعر الجليلة التى لا تحد بقيد متعسف . .

وحال اللغة في الشعر ينظر إليها من زاويتين : أولاهما هي زاوية التفريق بين اللغة كأداة تعبير ، وهو الاستخدام النفعي للغة كأن يُعِدَّ شخص ما نشرة الأخبار اليومية في الإذاعة أو أن يلقي خطابا ، وبين اللغة كأداة تصوير ، وهو ما نسميه « الأسلوب » والعلاقة بين الشكل والمحتوى في هاتين الحالتين تكون تحكمية في الأولى ، وتجسيدية في الثانية . .

ولعله من المفيد هنا أن أورد بعض الفوارق الرئيسية بين اللغة والأسلوب ولو موجزة . ناقلا إياها من مقال فريد للأستاذ عبدالله العلايلي (الفكر العربي المعاصر (بيروت) ١ / ١٩٨٠ ص ١٥) :

١ ـ اللغة تعبير عما هو ثابت . أما الأسلوب فهو انفعالي متحول . فاللغة إذاً في حقيقتها من المكان (ثابتة) . . بينما الأسلوب من الزمان أي صيرورة وتجدد مستمران . .

٢ ـ اللغة لا تعبر عن شعور ، بل عن مقياس متري للشعور . . أما الأسلوب فهو الشعور الذى أمكن للإنسان أن يفرغه في جملة ، ولذلك فإن العلاقة في اللغة دلالية إشارية . . بينما هي في الأسلوب حقيقة طبيعية .

ونستنتج من هذه الفوارق ـ كما قال العلايلي ـ (أن الأسلوب أياً كان فن جميل إلا إذا أصبح اصطلاحيا محضا فإنه يرجع إلى دائرة

اللغة وإن كان تركيبيا . . فإن الأمثال التى تحمل معاني ثابتة لا تنحرف عن مواقعها ومواضعها ، تخرج عن كونها أسلوبا ، وإن كانت كذلك في لحظة الشعور الذي أرسلها ، إلى كونها لغة لا تشعرنا إلا بصدى الذكرى أي المعنى) .

وما يقوله العلايلى هنا هو عين ما قاله حازم القرطاجني (المنهاج ت . بدوي ص ١٢) في التفريق بين ما هو (شعر) وما هو (خطابة) حيث جعل سمة الشعر التخييل والمحاكاة (وقد شرحهما في كتابه لمن يرغب في الاستزادة) وسمة الخطابة الإقناع . وما جاء من القول مبنيا على الإقناع فهو دخيل على الشعر وإن ساغ فيه . ولعل ذلك هو ما جعل ابن خلدون يخرج نظم المتنبي والمعري من دائرة الشعر ، حيث يقول في مقدمته (ص ٥٧٣) : (إن نظم المتنبي والمعري ليس هو من الشعر في شيء لأنهما لم يجريا على أساليب العرب) .

ولقد كان الفارابي أسبق من القرطاجني وابن خلدون في تقرير هذه الحقيقة حيث قال في رسالته « جوامع الشعر » ص ١٧٣ : (وكثير من الشعراء الذين لهم قوة على الأقاويل المقنعة يضعون الأقاويل المقنعة ويزينونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعراً وإنما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الخطابة)

ولا ريب أن الخلط بين ما هو شعر وما هو خطابة ناتج عن عدم فهم وظيفة اللغة في الشعر أو بالأحرى عدم فهم حقيقة الشعر نفسه مما يجعل اللغة عندئذٍ مجرد عرض ظاهر من أعراض الشعر ، وليس جوهره الحق . ولكن تميز الأسلوب من اللغة هو الفيصل القاطع في هذه القضية الخطرة .

وكم نشعر بحصافة القرطاجني وذكائه واحتياطه العلمي عندما نقرأ له استدراكه على ما قد يتوهم من كلامه السابق من أن الفرق بين الشعر والخطابة واضح كحد السيف أو كالفرق بين الصخر والماء . . . . وذلك بتنويره لنا بأن الشعر والخطابة قد يجتمعان ، وعندئذٍ نصف هذه الحالة (بالتمثيل الخطابي) ومثاله قول أبي تمام :

أخرجتموه بكُرهٍ من سجيته والنار تُنتضى من ناضر السَلم

ويقول القرطاجني (ص١٢) عن هذا البيت : (فالأقاويل التي بهذه الصفة خطابية بما يكون فيها من إقناع ، شعرية بكونها ملتبسة بالمحاكاة والخيالات) .

***

لو أدركنا حقيقة اللغة في الشعر إذاً لعلمنا أن تعامل الشاعر معها لا يمكن أن يكون إملائياً ، وإلا فقد الشاعر أبرز خصائصه من جهة ، ونكون أوقعناه في المستحيل من جهة أخرى ، وذلك لأن العملية الشعرية عملية معقدة أدركها النقاد الأقدمون وقرروها ، ومن ذلك قول ابن رشيق (العمدة ١ /١١٧) :

(عمل الشعر على الحاذق به أشد من نقل الصخر . ويقال إن الشعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل أهول ما يكون على العالم ، وأتعب أصحابه قلبا من عرفه حق معرفته . . وأهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء بآلته) .

وهي حالة معروفة عند الشعراء . وفيها قال سويد بن أبي كاهل :

أبيت بأبواب القوافي كأنما أصادي بها سربا من الوحش نُزَّعا

وروي فيها عن امريء القيس وعدي بن الرقاع والفرزدق الذي قال إن قول بيت من الشعر أقسى عليه من نزع ضرس ، وذي الرمة والبحتري الذي جلس أربعين سنة ليكمل بيتا من الشعر وأبي نواس ، والسياب في عصرنا والجواهري الذي ذكر أنه يصاب بما يشبه الجنون عند كتابة القصيدة .

وما ذلك إلا للصراع الذي يحدث بين الشاعر واللغة ، إذ إن للغة سلطاناً على الشاعر ، وهو سلطان يهيمن عليه أحيانا ويدفعه إلى القول ، وربما صرف تفكيره ووجهه وجهة ما خطرت له على بال . وقد قرر علماء اللغة هذه الظاهرة من أن كل لغة تفرض سلطانها على الناطق بها ، وتقولب تفكيره ويحس بذلك من حاول التعبير عن فكرته بلغات مختلفة أو جرب الترجمة . . وإن كانت الترجمة في الموضوعات العامة (الخطابة بمفهوم القرطاجني) غير مستحيلة ، ولو بتحوير كثير ، إلا أن الشعر يكاد يكون مستحيل الترجمة كما أدرك ذلك الجاحظ في كتاب الحيوان لأن اللغة فيه كينونة ذاتية وليست أداة تعبير . فاللغة في الشعر أشبه بالرسم على اللوحات . وليس بوسع أحد أن يترجم لوحة ، ولكنه قد يتمكن من وصفها ، وهذا ما يحدث لمترجمي الشعر ، فعملهم لا يعدو أن يكون وصفا للقصيدة في اللغة الأخرى ، وليس نقلها .

وفي هذه الوضعية للغة الشعر يقول نزار قباني : (الشعر عصيان لغوي خطير) (ما الشعر ص ٤٣) . وكلمته هذه خلاصة تجربة شعرية منقطعة النظير في هذا العصر . وهي تتفق مع آراء النقاد واللغويين كما عرفناها .

❊ ❊ ❊

والزاوية الثانية في حال اللغة من الشعر هي زاوية تتعلق بفلسفة النقد ومفهومه من حيث النظرة الكلية إلى القضايا الأدبية أو النظرة الجزئية إليها . . والأولى أدق وأحكم وأصدق في التحليل . والثانية قاصرة ، ودائما ما تورط أصحابها بالتناقض والتشتت الفكري ، والنتيجة فيها عادة لا شيء سوى ملاحظات يسيرة تشبه التعليقات المقتضبة مثل قولهم هذا أصدق بيت قالته العرب ، وأمدح بيت ، وأهجى بيت إلخ . . . . وفي الغد يأتيك أبيات أخرى فتحل محل الأول ، فلا تدري حينذاك أيها أصدق وأيها أكذب . .

وحيث إننا قد قررنا أن اللغة في الشعر هي غير اللغة في الخطابة ، وقررنا أنها انتقلت من كونها لغة إلى كونها أسلوبا ـ كما شرحنا آنفا ـ فإنه لا يمكننا النظر إلى اللغة في الشعر نظرة جزئية ، وإنما يتعين علينا إسباغ نظرية كلية حول اللغة .

ولإيضاح الفكرة أقول : إن اللغة في الأصل هي رمز مكتوب أو منطوق للأشياء ـ : (الموسوعة البريطانية) وليست الشيء نفسه فكلمة (فرس) هي رمز لذلك الحيوان المعين باللغة العربية فقط أما في اللغات الأخرى فله رموز أخرى مثل **(HORSE)**في الإنجليزية فالرمز اختلف ، ولكن الشيء ظل هو ذاته ، ومن ناحية أخرى فإن المجاز هو اسم لما أريد به غير ما وضع له لمناسبة بينهما (الجرجاني : دلائل الإعجاز ٥٢) وعليه فإننا لو أردنا تغيير رمز شيء وأعطيناه رمزاً آخر فليس هناك ما يمنعنا من ذلك شريطة أن توجد مناسبة بين الثابت والمسبغ ـ ويتحول رمز الفرس. بذلك إلى رموز مثل (قيد الأوابد) في قول امريء القيس :

وقد أغتدي والطير في وكناتها ‏ ‏ ‏ ‏ بمنجرد قيد الأوابد هَيْكَلِ

والشطر الثاني كله رموز أخرى للفرس ، ولكن قوله (قيد الأوابد) أجدّها وأطرفها ، وهي التي من صنعٍ الشاعر وحده واختراعه . وساغ له ذلك لغة ومنطقا لأنه قد وفّى شرط التناسب حق الوَفّى .

وهذا الرمز الجديد في اللغة العادية يكون اسما آخر للشيء مهما تعدد كما تعددت رموز الأسد (اسماؤه) . ولكنها تظل إشارة إليه في هذه اللغة . أما في لغة الشعر (الأسلوب) فإنها تتحد معه ويصير الرمز والمرموز إليه شيئا واحداً لا يمكن انفصالهما ، ولو فصل بينهما لانتفت الشاعرية حينئذٍ ، ولْنجرب إسقاط كلمة (قيد الأوابد) في بيت امريء القيس ولنحلَّ مكانها الرمز الأصلي فنقول (بمنجردٍ فرسٍ هيكلِ) . أترانا سنظل ننظر إلى هذا الشطر على أنه شعر . . ؟ . طبعا لا .

هذا مع رموز الأعيان ، فما بالك برموز المعاني ، وإمكانات المجاز فيها والشعر غالبا ما يقوم عليها . . وهذا بحر مَنْ جهله غرق فيه وضاع .

وهذا معناه أن لغة الشعر عالم متكامل لا يمكن تفتيته إلى أجزاء ، ولا يمكن الفصل بين ما هو لغة وما هو شعر . وهذه استحالة . كما أنه لا يمكن تقييد الشعر ولا تحديده . وإذا استحال ذلك فلا بد أن يستحيل النظر الجزئي إلى اللغة ومحاسبة الشاعر على المفردة اللغوية . ومن يفعل ذلك يكون قد ضل طريق الشعر وطريق نقده .

ومن الواضح أن النقاد العرب الأوائل قد أدركوا هذه الحقيقة أعني حقيقة التلاحم الكامل بين الرمز والمرموز إليه في الشعر ، ولابد أن هذا هو ما عناه الجرجاني في نظرية (النظم) .

أما تحول اللغة في الشعر إلى أسلوب ، فهذا موقف نقدي عربي واضح ، وكان المبرد يقول : (والتشبيه أكثر كلامهم) (الكامل ٣/٨١٨) وأبو هلال العسكري يقول : (الاستعارة أبلغ من الحقيقة) (الصناعتين ٢٧١) . .

وبذلك ندرك أن لغة الشعر لغة مجازية . وإذا كانت كذلك يكون من المستحيل تطبيق أحكام الحقيقة على المجاز . لأن المجاز أبلغ من الحقيقة ، أي أجلّ وأسمى . . وتصير أحكام الحقيقة قاصرة عن بلوغ شأو الشعر لكونه مجازا ، وهذا هو الفارق بين النظرة الكلية والنظرة الجزئية . فالحقيقة جزئية لأنها تفصيلية تقوم على الشرح والتدقيق ، أما الشعر فهو كلي يقوم على الحي الإنساني الذي يحتوي الأشياء ويضمنها وجوده بدلاً من أن يكون تعليقاً عليها . وهو صورة للحياة (وكل صورة جيدة إذا عرفنا كيف نستعملها) كما يقول باشلار (جماليات المكان ٦٥) ، بينما الحقيقة إشارة إلى جزئيات الحياة ورمز لها .

***

والشعر لا يكون بإتقان صنعة اللسان كما أوردتها المعاجم وكتب النحو وإلا لكانت هذه من أشعر الشعراء . وإنما الشعر يكون بوجود الطبع الفطري ، ثم بتطبيع النفس على النموذج الأسلوبي للشعر . وكم هم نيام أولئك المتغافلون عن ذلك رغم ما نبههم إليه حازم القرطاجني قبل أكثر من ثمانمائة عام (توفي ٦٨٤ هـ) حيث قال : (لا شك أن الطباع أحوج إلى التقويم في تصحيح المعاني والعبارات عنها من الألسنة إلى ذلك في تصحيح مجاري أواخر الكلم . إذ لم تكن العرب تستغني بصحة طباعها وجودة

أفكارها عن تسديد طباعها وتقويمها باعتبار معاني الكلام بالقوانين المصححة لها ، وجعلها ذلك علما تتدارسه في أنديتها ويستدرك به بعضهم على بعض وتبصير بعضهم بعضا في ذلك) .

أما لما فسدت الأذواق وأخذ التقليد مكان الإبداع فإنك كما ذكر القرطاجني (تجد الحريص على أن يكون من أهل الأدب المتصرفين في صوغ قافية أو فقرة من أهل زماننا يرى وصمة على نفسه أن يحتاج مع طبعه إلى تعليم معلم أو تبصير مبصر . . وظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق ، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع . وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية . فلا يزيد بما يصنعه من ذلك على أن يبدي عن عواره ، ويعرب عن قبح مذاهبه في الكلام وسوء اختياره .) (المنهاج ٢٧)

وهذه حال كل من يستخف بشأن اللغة في الشعر فيظن أن مجرد رص العبارات الجاهزة ووزنها هو الشعر . أو يظن أن أي استعمال مجازيّ حديث لتعبير لغويّ هو خروج عن جادة الحق ، ولابد من ردع صاحبه وتحذير الناس منه ، يقول هذا دون أن يدرك أنه يكشف عن عواره ، لأنه لو قرأ « أساس البلاغة » للزمخشري لعلم أن أكثر لغة البيان مجازية ، وقد فصلها الزمخشري مع كل مفردة أوردها في معجمه . والمجاز ليس مقصوراً على شاعر دون آخر . ولكن هل من حيلة مع هؤلاء !؟

***

وأخيراً يتضح لنا أن مناوأة الحداثة نابعة من قصور معرفيّ لدى المناوئين ، أسبابه ثلاثة :

١ ـ عدم وجود موقف نقدي لديهم .
٢ ـ عدم فهمهم لفلسفة التجديد ، ومفهوم الحداثة .
٣ ـ ضيق حدود نظرتهم في فهم اللغة .

وأختتم محاضرتي التي طالت كثيراً بهذه الآية الكريمة . . قال تعالى (ألم تر كيف ضرب اللهُ مثلا كلمةً طيبةً كشجرةٍ طيبة أصلُها ثابتٌ وفرعُها في السماء . تؤتى أُكُلَها كلَّ حينٍ بإذن ربها ويضربُ اللهُ الأمثالَ للناسِ لعلّهم يتذكّرون) .

اللهم اجعل هذه صفة ما نقول ، ووفقنا إلى الخير ، وزكِّ نفوسنا ، أنت خير مَنْ زكاها .

جدة في ١٤٠٣/١٢/٢٠ هـ



(١) ألقيت هذه المحاضرة في الطائف بدعوة من فرع الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بتاريخ ١٤٠٣/٢/٥ هـ

المنعطف النقدي :

بين علم الأدب وعلم المضمون

مدخـــل :

لعلكم لاحظتم من عنوان المحاضرة وما نص عليه العنوان في عنصـريه الأولين (المنعـطف النقدي) ثم يـلي ذلك (بين علم الأدب / وعلم المضمون)أنني هنا تعمدت أن أقف أنا والنقد على منعطف معرفيّ ، وأرى أن الوضع العصري للنقد الأدبي قد وقف فعلا هذا الموقف ولو بدأت محاضرتي قائلا لكم ، إن النقد الأدبي قد أخفق أن يكون علما لظننتم بذلك أنني ألغي أشياء كثيرة من بينها (أنا نفسي كقارىء ، وككاتب) وهذه حقيقة . فالنقد الأدبي في هذا العصر ، مر بمراحل عجيبـة تجعل الإنسـان يحتار حقـا ويتساءل هل النقد الأدبي علم أو ليس بعلم ؟ ولو بدأنا القصة من أولها لقلنا : إننا نعرف أن أبرز اتجاه جرى في دراسات الأدب على مَرّ التاريخ الأدبي للغة العربية هو الاتجاه البلاغي ، وقد كـانت البلاغة نقداً حقيقياً قـامت على مبـدأ وصفي تتناول النصـوص وتحاول استخراج ما فيها من جماليات على أنها تجعل النص أولا ، ثم تسعى إلى استنباط جمالياته ، ولكن الذي حدث للبلاغة هو أنها تحولت مع الزمن إلى قوالب مقننة بمصطلحاتها وأشكالها ونوعياتها ، وتفرض على النص قبل أن يولد النص حتى إن النص صار مقرر المصير سلفاً ، ويتطلب فيه أن يستجيب لمعـايير معينـة لابد أن

يخضع نفسه لها ، فإن لم يفعل تصدى له البلاغي بالنقد والتجريح ، ولذا فإن النقد الحديث عندما لاحظ هذا الوضع حاول أن يتخلى عن البلاغة ، وأن يتجه إلى اتجاهات عصرية حديثة منها : الاتجاه النفسيّ ، ومنها الاجتماعي ، ومنها الاتجاه التاريخي ، ومنها محاولات أخرى قد تتشابك مع هذه المحاولات ، وقد تفترق عنها في بعض الأوقات ، لكنكم تلاحظون معي ، أن الاتجاهات هذه جميعها قد حاولت أن تتعرض لكل شيء إلا النص الأدبي ، حيث حاول النقد النفسي للأدب أن يجعل النص معبراً يعبر منه إلى الكاتب ، ويحاول أن يفهم من خلال النص من هو الكاتب ، وما هي عقده النفسية ، وما هي أحواله التي دفعت به إلى أن يكتب بطريقة أو بأخرى ، حتى إنهم قد يعيدون الإبداع إلى مرض أصاب الكاتب في صغره أو طفولته أو حرمان معيَّن ، وكأن الكاتب رجل مريض ، وأتينا بالنص كعيّنة لنشخص من خلاله هذا المرض الذي أصاب الكاتب . ويكون النص عندئذ مجرد متكأ للوصول إلى الكاتب .

أما النقد الاجتماعي فقد نظر إلى النص وكأنه وثيقة تدل على جيل الكاتب ، وعلى زمنه ، وعلى أخلاقيات الناس ، وأحوالهم ، وسلوكياتهم وطريقة معاشهم لحظة كتابة ذلك النص . وكأن النص ليس بشيء سوى أن يكون دليلا على مجتمع ذلك الكاتب .

أما النقد الذي أخذ بالتاريخ منطَلَقاً له فقد كان ينظر إلى النص وكأنه وثيقة تاريخية نسعى من خلالها لمعرفة متى عاش هذا الكاتب وعاصر مَنْ مِنَ الناس وما هي الأسماء التي وردت في هذا النص ؟ وكأن النص ليس سوى وثيقة تاريخية .

وكنت قد قلت : إن البلاغة كانت تحاول أن تنقذ النص لتجعل منه عملا جمالياً ، ولكن البلاغة أصيبت بما أصيب به كثير من العلوم في أوقات مَرّت على أمتنا ، فصارت عِلماً معيارياً ، يضع قواعد ثابتة سابقة لميلاد النص ، ولم يستطع النقد بمدارسه المذكورة أن يسدَّ هذا العيب البلاغي ، ومن هنا رأينا كثيراً من النقاد المحدثين في الغرب خاصة يطالبون بإنهاء ما يسمى بالنقد الأدبي ، ويعلنون موت هذا النقد لأنه لم يولد أصلا ، ويقولون إنه عجز عن أن يكون علماً على الرغم مما مَرَّ عليه من سنين ، وهم لذلك يحاولون أن يحلوا محله (الأسلوبية) أو علم الأسلوب كبديل للنقد الأدبي ، فنلغي من تصنيفاتنا العلمية ما ظللنا لفترة طويلة نسميه النقد الأدبي ، ونحل محله الأسلوبية ، أو علم الأسلوب الذي به نصل إلى النص وليس إلى أمور غير النص ، حتى قال أحدهم : إن تاريخ الأدب يعني مؤلفين بلا أعمال . وهذا هو صورة لما حدث ، لأنه يكثر أن يشتغل الكاتبون إذا نقدوا بأصحاب الأعمال أكثر من انشغالهم بالأعمال نفسها ، فصار تاريخ الأدب هو مؤلفين بلا أعمال ، ثم جاءنا في العصر الحديث ما سمي بالنقد الحديث ومن رواده (ريتشاردز) الإنجليزى وتابعه ت ، س - إيليوت ، وهؤلاء أخذوا بالطرف الآخر ، ونظروا إلى الأعمال ، وأغفلوا أصحابها ، وتاريخها ، وأجناسها الأدبية ، ونظروا إلى العمل الأدبي على أنه كل متكامل ينظر إليه دون أن يُستعان بأي شيء خارجه ، على أنه (عمل مغلق) . وهذا تطرف آخر يقابل التطرف الموجود . فالتطرف الأول كان يغفل عن النص ويجعل النص معبراً إلى أشياء أخرى غير النص ، ونتيجة لهذا رأينا تطرفاً اخر ينظر إلى النص على أنه عمل مغلق ويلغي كل

بنسواه . وهذا أوقعنا في إشكالية أخرى مما جعل صاحب المقولة الأولى الذي قال إنَ تاريخ الأدب يعنى مؤلفين بلا أعمال ، يقول في الجزء الآخر من مقولته فيما يتعلق بالنقد الحديث « أما النقد الحديث فيعني أعمالا بلا مؤلفين » وهذه هي الحقيقة .

وصرنا في حالة ضياع ، إما المؤلفون وإما العمل ـ لكن لِمَ لا نعمل على أساس أن هناك مؤلفا وعملا ومعهما عنصر ثالث هو القاريء ؟ ولو انطلقنا من هذا المنطلق عندئذٍ ستتغير خارطة العمل الأدبي تماما ، ومن الأشياء الطريفة التي قيلت في الحجج ضد أولئك الذين نظروا إلى النص على أنه عمل مغلق أن قال أحدهم : لو قُدِّم لي صفحة مكتوبة اليوم ، وطلب مني أن أقرأها كما يجب أن تقرأ في عام ألفين ، لوجب عليّ أن أعرف ما هو أدب عام ألفين كي أكون قادراً على قراءة تلك الورقة ، أي أن العمل لا يمكن أن يعزل عن سياقه الأكبر ، وعن وجوده الذي انبثق هذا النص من خلاله ، فالنص ليس عملاً مغلقاً ومعزولاً حتى نستطيع أن نعزله عن كل ما يحيط به ، إن العمل نتاج لمكونات عظمى انبثق من بينها ، ولكي نفهمه لابد أن نفهم المكونات العظمى التي ساهمت جميعها في تكوينه .

هذا مدخل يسير حاولت أن أدخل به إلى المقولات التي سأطرحها تباعاً وتدور كلها حول مشكلة النقد الحديث ، وعجزه عن أن يكون علما ، مما يجعلنا بصدد البحث عن بديل لهذا النقد لكي نحاول أن نجعل من التناول القرائي للنص الأدبي علما ، بدلا من أن يكون مجرد اجتهادات لا تحكمها قواعد نستطيع الاستناد إليها .

الأسلوبية بدءا بالتراث :

دائما نحاول الاستئناس بالتراث ، وكما هو منطلقي الذي انطلقت منه بأن النص ليس عملا معزولا أو جهدا معلقا في الفراغ ، فكذلك الإنسان ليس شخصا معزولا أو جزءاً معلقا في الفراغ ، فأنا كشخص نتاج لماض من السنين قد يبلغ ألفاً وأربعمائة سنة أو يزيد إلى ألف وخمسمائة وخمسين سنة ، وأنا محكوم بهذه السنين سواء أدركت ذلك أم لم أدركه ، فإذن سأعود إلى هذه السنين وأتلمس من خلالها طريقي ، وسأحاول أن أتلمس نظرية لهذه المحاضرة سأبدأها من أركان متعددة : أولها وأولاها هو القرآن الكريم . وتعرفون الآية التي بها تسمت سورة كاملة هي آية الشعراء وفيها يقول الله سبحانه وتعالى « والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون » .

عنصران مهمان في الآية أود أن أستنير بهما ، الأول قوله تعالى « في كل واد يهيمون » والآخر « وأنهم يقولون ما لا يفعلون » .

ففي الآية تلميح كريم إلى أن الشاعر يقول في كل شيء ، أي أنه انطلاق ، وليس قيدا . وكلنا نعلم وندرك أبعاد كلمة ـ كل ـ والشمولية المطلقة فيها ، ثم الهيام من (يهيمون) ، والهيام كما نعرفه هو نقيض الواقع ، ليس بمعنى ضد الواقع ولكنه نقيضه ، أي أن حالة الشعر جالة غير واقعية أو هي (لا واقع) ، هذا المنطلق لابد أن أستند إليه .

والمنطلق الآخر هو قوله تعالى (وأنهم يقولون ما لا يفعلون) ، فمادام الشعر في الركن الأول هياماً أي أنه لا واقع ، فالشاعر إذن يقول ما لا يفعل ، أي أن الشاعر غير الشخص ، والشاعر وهو يشعر غيره وهو يعيش بين الناس ، ولو استخدمت مثالا عن حمزة شحاتة فسيكون عندي حمزتان اثنان هما : حمزة شحاتة الشاعر الفنان ، والآخر هو حمزة شحاتة الذي يعيش كغيره من البشر ، وعندما أتعامل مع شخصية كهذه فيجب أن أتعامل مع حمزة شحاتة الشاعر وليس حمزة شحاته الرجل ، لأنه كشاعر « يقول ما لا يفعل » ، مما يجعل فعله المعاشي شيئا لا شأن لي به ، إنما في قوله دون فعله ، فالشعر عندئذ يتناول (كل شيء) أي لأنه حالة انطلاق وشمول ، وهو يهيم في حالة اللاواقع ، وهو يقول ما لا يفعل ، أي أنه يعيش في خيال ، أو يحول الحياة إلى خيال ، والعملية الشعرية غير العملية العقلية ، فإذن الآية القرآنية تقرّر منذ وقت مبكر جداً أننا في عالم الأدب وفي عالم الفن عموما نقف أمام ركنين أساسيين نسمي واحداً منهما « الأدب الخالص » ونسمي الآخر (الأدب الأخلاقي) لكي لا نغفل حق فنون جاءتنا على مر عصور حضارتنا .

فتلاحظون في الآية أن الاستثناء في قوله تعالى « إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات » يفرض علينا أن نتقبل منهاجا معينا من التناول المنطقي مما يحتم الأخذ بأدبين : الأدب الخالص ـ « الذي هو هيام في كل واد » ـ وهو قول مغاير للفعل . وهناك « الذين آمنوا وعملوا الصالحات » فهؤلاء هم أصحاب الأدب الأخلاقي . ولا شك أن في التراث جميعه أدباً أخلاقياً ، هناك أدب الحكمة وأدب العلم الذي كتبت فيه العلوم عند العرب كألفية ابن مالك

وغيرها (ونحن نصنفها في باب الأدب الأخلاقي) ولكن يتميز لدينا كما ذكرت الأدب الخالص ، وسنتحدث عن الأدب الخالص فقط لكي لا يحدث لنا مداخلة تشككنا فيما نقول ، أو تجعلنا غير متأكدين من أقوالنا ، هذا هو الركن الأول من أركان النظرية .

أما الركن الثاني فهو من الحديث النبوي الشريف الذي يقول « إن من البيان لسحرا »[1] وأود أن أشير إلى نقطة مهمة هنا في قوله صلى الله عليه وسلم « البيان » لأن التحليل الأسلوبي يقوم دائما على أننا حين نحلل النص يجب أن ننظر إلى الغائب عن النص بقدر ما ننظر إلى الحاضر فيه ، لأن (غياب) شيء سيبين لنا أسباب (حضور) شيء معين . وعندما قال الحديث « إن من البيان . . . » ولم يقل إن من القول . . . فإن هذا رمز واضح إلى أن الحديث يميز بين (القول) و (البيان) فيخرج القول الذي هو غرض نفعي فيه يخاطب الإنسان آخرين مثله ، كما في هذه المحاضرة حيث إن جميع حديثي سيكون قولا ، وليس بيانا ، ولكن عندما يتحول القول إلى بيان عندئذ يكون له سحر « إن من البيان لسحرا » فالعلاقة بين البيان والسحر علاقة جمالية بلاغية ، بينما صفة السحر لا تتوفر في القول . وستتضح لنا جوانب أخرى تتعلق في هذا الموضوع عندما تسير المحاضرة في نقاطها المرسومة لها .

النظرية الأسلوبية وارتباطها بنظريات النقد العربي القديم :

بعد أن تناولت هذين القطبين الأساسيين سأنتقل إلى المواقف النقدية التي تعزز هذا الرأي النقدي وتعرفون مقولة الجاحظ

---

(١) جاء ذلك في دلائل الإعجاز ١٣ و ٣٧

(والمعاني مطروحة في الطريق (. . . . . .) وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وصحة الطبع ـ الحيوان (١٣١/٣) وسآخذها على أنها منطلق أساسي نستند إليه كثيرا وتلاحظون هذا التفريق الدقيق والصريح بين المعنى والصياغة (أو بكلمات أخرى بين الأدب الخالص ، والأدب الأخلاقي ، أو بين القول والبيان) فالمعنى ليس هو سر العمل الأدبي وإنما سره (اللغة) أي الصياغة الأسلوبية ، ويتعزز هذا الرأي في مقولة المعري عندما سئل عن المتنبي وأبي تمام والبحتري فقال « المتنبي وأبو تمام حكيمان ، والشاعر البحتري) وبذلك صار التفريق بين الشعر والحكمة وقد كان بين المعنى واللفظ . ويعزز ابن خلدون هذا الموقف عندما قال (المقدمة ٥٧٣) « إن نظم المتنبي ، والمعري ليس بشعر » فهو يفرق هنا بين نظم وشعر ، وتظل هذه المصطلحات تتفق مفهوما وإن اختلفت لفظا ، سواء قلنا (أدب خالص وأدب أخلاقي) . أو قلنا (لفظ / ومعنى) أو قلنا (بيان / وقول) أو قلنا (نظم / وشعر) كما قال ابن خلدون .

ثم تبرز هذه الرؤية بوضوح دقيق فيما فعله حازم القرطاجني ، عندما توحدت عنده الأفكار الفلسفية من النقاد القدامى ، مع الأفكار البلاغية ، فراح يفرق بين الشعر والخطابة في كتابه المنهاج ، وقال إن الخطابة يجوز أن نطبق عليها معيار الصدق والكذب ، والخطيب يأتي ليقنع الآخرين بفكره ، أما الشعر فلا ينطبق عليه معيار الصدق والكذب والشاعر يأتي ليحدث الانفعال وليس ليقيم صدقاً أو كذباً ، وإنما ليؤثر بالنفس . أي مرة أخرى يقيم السحر في البيان ، ويؤسس سحرا من البيان الذي تمرد على حالات القول وارتفع من فوقها ليصبح عملا جماليا بدلا من

نفعي . وهذه النظريات التي نستطيع أن نلمسها كرؤوس أقلام أساسية في تراثنا ورد لها أصداء كثيرة في الكثير من الكتابات عن الشكل والمعنى وصلة الشكل بالمعنى ، ولكن هذه الأصداء لم تبلغ مستوى الدقة في التفريق كما نجده في النقاط التي ذكرناها .

***

وسأنتقل الآن نقلة سريعة جدا إلى العصور الحديثة حيث نجد أكبر حركة قامت وأثرت في الاتجاه الأدبي الحقيقي منذ القرن الثامن عشر ، وهي الحركة الرومانسية التي جاءت وعكست الاتجاه الكلاسيكي وحلت هي محل الكلاسيكية ، ومنها تمخضت مدارس كثيرة متعددة أبرزها الرمزية .

والرومانسية حاولت أن تعيد الربط بين الشكل والمضمون ، وقالت : إن الشكل والمضمون وجهان لعملة واحدة ، أي أن المعنى واللفظ متلازمان . وتقول المدرسة الرومانسية هذا لسبب أساسي في فكرها ، لأنها كانت ترى أن الشعر تعبير عن الوجدان ، فالوجدان حادث في النفس ، ويأتي التعبير كصورة له ، فلابد أن يكون التعبير والوجدان وجهان لعملة واحدة ، لكننا لو فحصنا هذا القول بناء على فكرةٍ قديمة قالها (ابن سينا) وهو أن اللفظ حر[1] ، وهو كلفظ دالٌ مطلقُ الدلالة بدليل أن المنشيء هو الذى حمّل اللفظ معناه ، ولو أراد المنشيء أن يجرد اللفظ من معناه فسيمكنه ذلك . وهذه المقولة تتفق الآن مع الكثير ، من مقولات الاتجاه (الألسني) أو علم اللغة ، مما يجعلنا

(١) للتفصيل راجع : عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ص ٤٨

نرفض الفكرة التي كانت موجودة عند الرومانسيين ، ويحتم علينا تحطيم العلاقة الإجبارية بين اللفظ والمعنى . وعن ذلك يقول ابن سينا : لو كانت العلاقة بين اللفظ والمعنى إجبارية لكان لكل لفظ معنى لايفارقه ، وهذا غير صحيح لأن اللفظ يستطيع أن يغير معناه ، وأن يتحول إلى مجاز ، ونستطيع أن نحور الدلالة مع الزمن فكلمة (صلاة) كانت تعني في الجاهلية مجرد الدعاء ، ثم جاء الإسلام وجعلها تعني الشعيرة المعروفة ، وألفاظ كثيرة نستطيع تذكرها ، ونستطيع أن نورد عليها أمثلة لسنا بحاجة إلى ذكرها ـ المهم أن العلاقة بين اللفظ والمعنى ليست إلزاما إجباريا ، فاللفظ يستطيع أن يكون إشارة حرة ، تبحث دائما عن معنى ، وقد يستطيع الشاعر أن يمنحها معنى جديدا لم يكن لها من قبل ، وقد يستطيع القاريء أيضا أن يمنحها ذلك المعنى .

بين النظرية والتطبيق :

هذا هو التنظير ، لكن التنظير دائما يحتاج إلى شيء من التطبيق كي يثبت. خاصة فيما يتعلق بمطلع الإسلام ، ورأى الإسلام في الشعر ، وتذكرون المثال الذي رددته كثيرا ، ولا بأس أن أعيده الآن وهو قصيدة كعب بن زهير رضي الله عنه أمام الرسول عليه الصلاةوالسلام حيث يقول في الأبيات الثلاثة الأولى التي أوردها هنا لأنها مهمة وستقرر شيئا كثيرا لي :

يقول :

بانت سعادُ فقلبي اليومَ مَتْبولُ

متيَّم إثْرها لم يُفْدَ مَكبولُ

وما سعادُ غَداةَ البَينِ إذْ رحلوا
إلا أغَنُّ غَضِيضُ الطَّرفِ مَكحولُ

أكرم بها خلةً لو أنَّها صدقت
موعودها أو لو أنَّ النُّصحَ مقبولُ

قال كعب هذه القصيدة في عام تسعة هجرية ، أي قبل وفاة الرسول عليه الصلاة والسلام بسنتين ، قالها وقد كان الرسول مغضبا عليه حتى أهدر دمه ، قالها وقد جاء إلى مسجد الرسول ليتوب ، قالها وقد جاء ليعلن إسلامه - قالها وهو يحاول أن يتجرد من ماضيه ويدخل في مستقبل جديد ينقذه من آثام ذلك الماضي ، قالها ومع الرسول في المسجد أبو بكر رضي الله عنه ، وقد تولى أبو بكر إدخال كعب إلى مسجد الرسول ، فهل يا ترى يقول كعب كلاما كهذا فيه غزل بامرأة سماها ، ويقول في البيت الثالث ما هو أقسى وأدهى (أكرم بها خلةً لو أنها صدقت . . موعودها . .) حيث يشيد بقيمة جاهلية تتلاقى المعشوقة فيها مع العاشق ، يقول هذا في مسجد الرسول وأمامه ، وقالها في عام تسعة هجرية أي بعد أن نضج الإسلام ، وليست في بداية الإسلام لكي نقول إن أمر أخلاقيات الإسلام لم يتقرر بعد أو غير ذلك ، إذن هنا (كعب) ، ليس هو كعب بن زهير ، ولكنه كعب الشعر ، أي الذي يقول ما لا يفعل ، والذي يهيم في كل واد ، وهو صاحب بيان أتى بسحر بيانه ، أي أن كعبا بلغة أخرى كان يهذي ، وكان يحاول أن يقول للرسول عليه الصلاة والسلام بأن ما قاله من شعر في الجاهلية إنما قاله وهو لا يقصده ، أي يقول ما لا يفعل ، مثلما أنه الآن يقول ما لا يفعل . فالغزل هنا ليس غزلا حقيقيا ، ولكنه حالة هيام لغوية

يستنبط فيها الشاعر سحر البيان ، ليقيم وجدانا داخليا في نفسه يبني عليه قصيدته ، والرسول عليه الصلاة والسلام كـان يدرك ذلك تمام الإدراك ، وإلا فإنه لا تأخذه في حق الله رحمة ولا شفقة ، وهو أشد غيرةً على محارم الله من أن يسمح لكلام كهذا يقال في مسجده وأمام أصحابه ، ولكنه شعر لشاعر يقول ما لا يفعل . وكمصداق لذلك فلنجرب وضع هذه الأبيات في قول منثـور ، ولنتصور أن كعبا قالها منثورة أمام الرسول صلى الله عليه وسلم . ولو حدث هذا فعلا لتغير الوضع كله ، وربما حكم الرسول على كعب بأن يجلد لأنه قذف محصنة وجاهر بالفاحشة ، وهذا هـو حكم الإسلام ، ولكن هذا الحكم لا يطبق على الشاعر فيما يقوله من شعر بناء على مفهوم الآية الكريمة الذي ذكرناه .

والشاعر يعرف أن لدى الرسول فهما ووعيا لوظيفة الشعـر ، والرسول عليه الصلاة والسلام ، مستندا إلى آيـة قرآنيـة يتسلح بها ، يفهم أن الشاعر هنا يقول ما لا يفعـل . إذاً سعاد ليست حقيقة ، وإنما هي وهم ، والأبيات كلها وهم في واد من وديان هذا الشاعر ، وهذا تطبيق عملي للنظرية التي حاولنا استنباطهـا من خلال الآية القرآنية ومن خلال الحديث ، والشعر كما يقول حازم القـرطاجني ، (لا يقـاس بمعيار الصـدق أو الكذب وإنمـا هـو لإحداث الانفعال) ومرة أخرى (إن من البيان لسحرا) .

الأسلوبية كنظرية عربية :

بعد أن خلصنا من محاولة التنظير وأمثلتها ، ننتقل إلى قضية (الكلمة) ، ومادام النص يدور حول (الكلمة) فلننظر الآن إلى حركة (الكلمة) ، والكلمة بكل تأكيـد تتحرك مـع المنشيء في

ثلاثة محاور ، قد نقول إنها حركة صادرة من الإنسان على اللغة ، ثم حركة من اللغة على اللغة ، ثم حركة انعكاسية من اللغة على الإنسان ، فالإنسان يصنع اللغة وينشئها ، ثم تتفاعل هذه اللغة مع بعضها ، فالشيء الذي أنشيء يتفاعل مع بعضه تأليفا وتأثيرا ، ثم هذا الكلام بعد ذلك ، ينعكس على الإنسان نفسه إما هو كشخص أو كقاريء يتناول هذا العمل . وهذه محورية ثلاثية يدور عليها النص اللغوي .

وهناك ما يعيننا كثيرا على فهم هذه الحركة ، وهو كلام ورد من الإمام (أبي حامد الغزالي) وعلم اللغة الحديث حاول أن يفلسف هذه المواقف ، لكننا نستطيع أن نجد في تراثنا إشارات مبكرة جداً تعيننا على تبني (نظرية عربية) سليمة في هذا الموضوع .

يقول « الغزالي » [1] إن التحرك اللغوي يدور على رباعية تتكون من أربع حركات ، الأولى : الوجود العيني ، الثانية : الوجود الذهني ، الثالثة : الوجود اللفظي ، الرابعة ، الوجود الكتابي ، فالشجرة مثلا لها وجود عيني على الأرض ، ثم هذا الوجود العيني يتحول إلى تصور داخل الذهن ، ويتحرك اللسان فيحدث أصواتا ترمز إلى هذا المتصوَّر فيسميها (ش ، ج ، ر ، ة) ثم يتحول بعد ذلك إلى شيء يكتب على الورق ، هذا تناول الصنع والإنشاء .

أما تناول القراءة ، فيسير بطريقة معاكسة ، وهو يبدأ

---

١ ـ للتفصيل راجع السابق .

بالكتابة ، ثم اللفظ ، واللفظ يحدث التصور الذهني عند القاريء عندما يستقبل هذه الإشارة ، ثم يربطه بالصورة العينية . .

بقي أن نقول : إن المهم جداً في هذه الرباعية هي التصور (اللفظي) و (التصور الذهني) لأن أي خطأ في التصور اللفظي يقلب الدلالة ، فلو أخطأ المتحدث في كلمة (شجرة) ووضع بدل الجيم عينا فقال (شعرة) لتغيرت الكلمة كلها بتغيير صوت واحد فقط ، وكذلك لو أخطأ كتابيا وبدل أن يكتب (مختلفة) كتب (مختلقة) لتغير اللفظ تماما ، وبالتالى يتغير التصور الذهني نتيجة لتغير التصور اللفظي أو الكتابي . .

أما التصور العيني فقد لا يكون له وجود على الإطلاق في هذه الحالة ، ولكن من المهم جداً أن نركز على التصور الذهني ، لأن العملية في الكتابة والقراءة تستند أصلا إلى التصور الذهني ، وليس إلى الشيء الموجود عينياً ، وعندما نتحدث عن « شجرة » « فكلمة » « شجرة » تحدث في ذهني صورة الشجرة ، ولكنها لا تحدث وجوداً لهذه الشجرة . فإذن هي تحدث المتصوَّر الذهني ، ولذلك أمكن كثيرا أن يكون في اللغة كلمات لأشياء لا وجود لها. ، وأمكن إيجاد أسماء المعاني : « الجمال » « الرحمة » « الشفقة » ولا وجود عينياً لهذه المسميات ، ولكن لها وجود ذهني نستطيع أن نتصوره وأن نفسره ، إذن التصور الذهني هو المحك الأساسي الذي عليه تبنى اللغة وبه تتفاعل . .

وهذا الصراع الذي يدخل فيه الإنسان مع اللغة في تدرجاتها الأربعة أو بتفاعلها منه ومن نفسها ، ثم معه أخيرا ، تكون الغلبة فيه للغة ، لأن اللغة هي التي تصل للإنسان ، وليس هو الذي

يصل إليها ، فمثلا لا علاقة اليوم بيني وبين المتنبي ، ولكن العلاقة بيني وبينه هي مع شعره وليس معه كشخص ، والتفاعل الذي يتم هو بيني وبين اللغة وليس بيني وبين الشخص ، ولكن اللغة أيضا تتفاعل مع نفسها وترجع إلى الشخص نفسه ، ولذلك أمكننا أن نرى أناساً يتحدثون عن أمور هي ضرب من الخيال ، وليست حقيقة ، وأمكننا أن نسمع بشار بن برد يقول مثلا :

كأنَّ مُثارَ النَّقعِ فوقَ رُؤوسنا
وأسيافنا ليلٌ تهاوَى كَواكِبُه

وتعرفون أن بشاراً ولد كفيفاً ، فهو لم ير الغبار ، ولم ير حركة السيوف وسط الغبار ولا لمعانها ، إذاً كيف أمكنه أن يصور هذه الصورة البديعة التى لم يصل إليها شاعر قبله ؟ . لقد أمكنه ذلك لأنه استند على تصور ذهني استمدّه من مخزون ثقافي كبير دخل في ذهنه ، فالمخزون الثقافي أوجد التصوّر الذهني فى عقلية بشار ، ومنه جاء هذا البيت ، ولا وجود للتصور العيني لهذه الصورة (على الأقل بالنسبة لبشار لأنه كفيف) ، ولا يمكن أن يرى (مثار النقع) (وحركة السيوف وسط الغبار) (وكيف تتشابه مع الكواكب وهي تهوي في الظلام) لكن هذه الصورة نبعت من التصور الذهني عنده ، وهذا ينقلنا من حركة الكلمة ، وهى علاقة بين اللغة كوجود والتصور الذهني لدى الإنسان ، إلى حركة أشمل في الفقرة التالية . .

النـــص والقـــارىء :

سأنتقل الآن إلى عـلاقة مهمـة ، وهي العلاقـة بين الكتـابة والقـراءة ، ونحن دائما مـا نغفـل القـاريء ودور القـاريء مـع النص ، والحق أنه لا نص بلاقاريء ، فالنص وجود عائم ، ولولا القاريء لم يكن للنص قيمة . ونص يكتب ويخزن في الأدراج هو نص بلا وجود ، وكذا أي نص يظل مخطوطا في مكتبة من المكتبات هو نص لا وجود له ، ونص يذاع بين الناس لكن الناس لا يهتمون بشأنه هو نص لا وجود له . إذن الأهمية تتجلى فيما يُوليه القاريء للنص ، بشـرط أن يستجيب النص لهـذه الأهميــة التي يحـاول القاريء أن يسبغها عليه ، وعندئذٍ تكون العلاقة بـين القاريء والنص مهمة بمقدار أهمية العلاقة بين المنشيء والنص ، وفي هذه الحالة لا يكون هناك مبرر حقيقي لوجود علاقـة (إجباريـة) بين الكاتب والنص ، ونقتصر عليها ، بحيث نجعل النص دليلا على الكاتب ، لأنا لـو جعلناه كـذلك ألغينـا العلاقـة بين القـاريء والنص ، وهذه علاقة مهمة لا بد أن نقيم لها اعتباراً ، فلو قرأت قصيدة المتنبي « واحر قلباه » على إنسان لا يفهم اللغة العربية فهماً تذوقياً رفيعاً ، فإنه قد لا يعجب بالقصيدة ، وقـد جرى ذلـك للمستشرق الإنجليزي المشهور (نكلسون) الذى يُعد من أحسن من كتب عن اللغة العربية ، ومع ذلك لم يفهم سر إعجاب العرب بالمتنبي ، ولم يستطع أن يتذوق شعره ، وفضل عليه أبا نواس ، لكنه بسبب وعيه وثقـافته استـدرك فقال : إننـا ما دمنـا نعطي للإنجليزي الحق في أن يحكم على « شكسبير » ، وللإيطالي الحق في أن يحكم على « دانتي » ، فللعرب الحق كل الحق في أن يحكموا

على شاعرهم (المتنبي) ، وهو بذلك يكون قد راعى جانب التذوق الجمالي والقدرة على هذا التذوّق ، لأن القضية اكتساب ثقافي ، ولا بد أن تكون هناك مهارة أدبية تذوقية عند المتلقي لكى يكون قادرا على تذوق النص ، وفي الحالة هذه نستطيع أن نصنف الكتابة على أنها حالة إنشاء وابتكار - وكثيرا ما نسمي الكتابة إنشاءً ، لكننا نغفل عن البعد الخطير لكلمة (إنشاء) فالكتابة حالة إنشاء وابتكار ، أي (بيان) ، والبيان عادة هو حالة كشف للمحجوب ، فالكتابة هي إيضاح لوجود عائم في النفس ، وهي كشف ثقافي وحضاري . . . والقراءة هي حالة تفسير ، لأن كل قاريء يتناول نصاً من النصوص يقرأه ويقوم بتفسيره داخليا في ذهنه ، أي أنه يعكس نفسه على النص ، فالقراءة أيضا هي حالة بيان ، أي كشف للمحجوب وإبراز لكنوز النص . ولا قيمة للكنز المحجوب ، ومن هنا تأتي أهمية الكشف التي هي فعالية قرائية . وتكون القراءة مع الكتابة حالات (بيان) ، ونعود مرة أخرى إلى « إن من البيان لَسِحراً » فيكون (البيان) سواء في حالة الإنشاء ، أو في حالة التلقي ، فنحن في حالة بيان ، ويكون القاريء مع الكاتب مجتمِعَيْن على النص ليكتباه ، ولذلك أمكن أن نجد نصوصاً تظل معانيها تتفتح على النفوس وتتجدد باستمرار ، والمتنبي مثلا شرحه ابن جني والبرقوقي والعكبري ونقرأه اليوم ، ونقول في شعره غير ما قاله الأولون ، وسيأتي من بعدنا من يقرأ « واحَرَّ قلباه » وسيجد فيها غير ما وجدنا ، فإذن النص يتجدد ويتعدد مع كل (قراءة) ، ونستطيع أن نقول إن النص - رياضيا - يساوي عدد القراء ، فلو أن قصيدة واحدة قرأها ألف قاريء لكنا أمام ألف نص ولسنا أمام نصّ واحد ، وكلٌّ يفهم من النص فهماً

مختلفاً غير ما فهم الآخر ، حتى إن الإنسان نفسه في حالة من حالاته يفهم من نصّ ما غيرَ ما يفهمه وهو في حالة أخرى ، ومن هنا تقوم العلاقة الثلاثية (النص / الكاتب / القاريء) وانعكاساتها المتعددة على بعضها ، ومن هنا تبطل التفسيرات النفسية والاجتماعية للأدب لأن النص ذو دلالة دائمة التغير والتحول حسب ثقافة المتلقي وظروفه . . وهناك إشارة طريفة جدا وردت عند المتنبي في بيته الجميل :

أنام ملء جفوني عن شواردها
ويسهَرُ الخلقُ جَرَّاها ويختصم

ونعرف أن الشاردة دائما هي التي تعدو بعيداً عن صاحبها ، ولو أمسكت بها لم تعد شاردة ، لكنها تظل شاردة لأنك غير قادر على الإمساك بها ، وتفننت عقلية المتنبي عن أن نصَّه الشعري يمثل شوارد ، وتظل خيولا سائبة ، والناس فرسان يجرون وراءها كي يمسكوا بها ، ولكنهم لن يستطيعوا « ويسهر الخلق جَرّاها ويختصم » ويظل الاختصام عليها من الناس ، ولكنه هو ينام ملء جفونه ، أى ينتهي دوره كمنشيء ، ويبدأ دور القاريء ، وهو سينام ، ولكن النص سيظل شاردا ، والناس وراءه . .

الكتابة بين النفعية والجمالية

هذه الإضافة تجعلنا ننظر إلى الكتابة على أنها (بيان) أي كشف ، وهي حالة (وهم) كما مَرّ معنا في الآية القرآنية الكريمة (في كل واد يهيمون) وهي عندئذٍ توحي أكثر مما تخبر ، فالخبر فيها ليس

هو الهدف ، وإن تضمنت خبراً ، ولكن الهدف الحق هو الإيحاء الذي يتلقاه القاريء عندئذ من هذا النص فيتراجع الخبر ويتقدم الإيحاء . ونحن لا نلغي المعنى أو الخبر الذي يدخل ضمنا في النص ، ولكننا نقيم الشأن للأفضلية الأولى وهي الجانب الإيحائي . والشاعر عندئذ ـ وكما نعرف ـ ليس شاعراً لأنه يفكر ، وليس شاعرا لأنه يجد أحاسيس في نفسه ، ولكنه شاعر لما قاله من شعر . . والحساسية المفرطة لا تكفي لتكوين شاعر (كما ينقل صلاح فضل البنائية ٣١٥) لأن الحساسية المفرطة تتوفر لدى الكثيرين من البشر ، ولكنهم لا يصبحون شعراء ، إذا ليس الشعر بسبب أفكار يعرفها الشاعر ، وليس بسبب حساسيات يعانيها هذا الإنسان ، ولكنها بسبب شعر كتبه هذا الإنسان ، وإن كان هذا الشعر يتضمن أفكارا ، ويتضمن حساسيات ، ولكن ليست هي السرّ ، وليست هي الأداة . والسرّ طاقة مخبوءة في اللغة ، والمهارة في اكتسابها تشمل حالة الإنشاء ، مثلما تشمل حالة القراءة ، أما الإخفاق في اكتسابها فهي جناية فردية تعود إلى الفاعل نفسه ، تماما كإخفاق النجار في أن يصنع كرسيا من خشب ، فالعيب هنا ليس في الخشب ولكنه في الصانع ، (هذا المثل ذكره ابن سينا) وبالتالى نرى أن العلاقة بين المتلقي والنص يجب أن تنطلق أصلا من علاقة بين القاريء والثقافة عامة ، ويجب أن يكون قد تدرب تدريباً كافياً واكتسب مهارات متعددة ومتنوعة لكي يكون قارئاً صحيحا للفن الأدبي .

وهذا ينقلني إلى النص نفسه ، والنص ، كنص أدبي يدور حول قطبين أساسيين ، أحدهما : قطب الصوت ، وقد نسميه الإنشاء الإيقاعي وهو جماليات لغوية ، ويشمل حينذاك كل جماليات اللغة

بلاغياتها»، أي الشيء الذي يحول القول إلى بيان فيجعله عندئذ ساحرا ، وهناك قطبِ المعنى أي **الإنشاء المعنوي** ، ففي كل نص نجد هذين القطبين ، يعيشان داخله ويتحاوران من داخله ، وفي الإنشاء الأدبي ندرك أن النص لا يقصد منه أن يكون وعاء للمعنى ، وليس النص يكتب لينقل إليّ نشرة الأخبار ، أو ينقل إليّ أقوال الصحف ، ولكنه يكتب ليثير الانفعال ، وليحدث التأثر والتأثير في النص ذاته وفي المتلقي ، وفي هذه الحالة يجب عليّ أن أقدم في النص الأدبي جماليات الصوت وأفضلها على جماليات المعنى ، كي يأخذ النص حقه في الحكم النقدي الصحيح . هذان القطبان هما قطبان متكافئان وإن كانا يتناقضان ، ولو حكّمنا المعنى فعندئذ نوقع المنشيء في إشكالات عديدة ، قد نقول بأنه قال ما لا يجوز له أن يقوله ، وقد نقول إنه خرج على معنى من المعاني ، أو عُرفٍ من الأعراف وعندئذ سيقع حد القذف على كعب بن زهير (فيما لو جعلنا المعنى هدف الشعر) ونقيد المنشيء بالقيود ، بينما النظرية الأدبية التي طرحناها أعلاه أطلقت عتاقه منها ، فلم نقيده إذاً ؟ ولو نظرنا إلى النص بناء على ما فيه من جماليات بلاغية وأسلوبية فإننا عندئذ لا نلغي المعنى ، ولكننا نجعل المعنى في مكانه اللائق به ، لأنه لا يحتل الصدارة إنما هو في (الخلفية) ويكون للجماليات البيانية المقام الأعلى في (الأمامية) .

بالتالي نأخذ أي نص وننظر إليه فإذا كان النص يقوم على علاقة أساسها (الدال + المدلول) ويسعى لتكوين (دلالة) فهو إنشاء معنوي قصد منه الإفادة أو الإخبار أو التبليغ أو إيصال المشاعر وما إلى ذلك . . لكن لو نظرنا إلى نص من النصوص ووجدنا العلاقة فيه تقوم على أن « الدال » يعود على نفسه كما هو في القصيدة لأن

القصيدة لا تأتي لتخبرنا ولا لتبلغنا وإنما هي انعكاس دلالي نحو الذات فهو إنشاء إيقاعي مثلما نرى في قول جرير :

إنّ العيونَ التي في طَرْفِها حَورٌ
قَتَلْتنا ثُمَّ لم يحيينَ قتلانا

فهو لا يريد أن يبلغنا أن إمرأة حوراء قتلته وتيمته وجرحته ، إنه لم يرد ذلك بتاتا ، ونحن نعرف من تاريخ جرير أنه رجل عفيف ، وليس له علاقة مشبوهة بالنساء ، فالشاعر هنا لا ينقل لنا خبرا عن نفسه ، ولكنه يحاول استبطان الطاقة المخبوءة في اللغة كي تحدث تأثيراً جمالياً في نفسه وفي المتلقي فيحول القول إلى بيان كي يسحر به المتلقي ويجعل بيته قادرا على أن يكون شاردة كشوارد المتنبي الذي جاء من بعده ، وبالتالى سنجد أن أي نص من النصوص يحمل دلالتين ، « دلالة أولية » وقد نسميها (الدلالة الصَّريحة) مثلما نجد في أبيات كعب بن زهير التي ذكرناها حيث نرى أن الدلالة الصريحة فيها تنص على أنها أبيات غزل ، والشاعر يتغزل بامرأة اسمها سعاد .

ولكن مع هذه الدلالة نجد دلالة خفية نسميها (الدلالة[1] الضمنية) وهذه الدلالة هي الهدف من العمل الأدبي ، انطلاقا من مبدأ الحديث النبوي الذي أعطانا تعريفا دقيقا للعملية الأسلوبية من « إن من البيان لسحرا » .

إذاً النص الأدبي لايهدف إلى معناه ، ولكنه يهدف إلى سحره ، وإلى أثره في النفس وفي اللغة ، فالشاعر هنا لايهدف بحال من الأحوال إلى أن يبلغ مستمعيه وعلى رأسهم الرسول عليه

---

(١) عنهما انظر الخطيئة والتكفير (رولان بارت) ص ١٢٨

الصلاة والسلام بأن هناك فتاة اسمها سعاد تيمته وتركته وغادرت دياره وجعلته مشوقا ، إنه لايريد ذلك بكل تأكيد ، والدلالة الصريحة ليست مقصودة ، أي أن الجانب الإخبارى ليس هدفا للشاعر ، والمقصود هنا هي الدلالة الضمنية . والدلالة الضمنية بكل تأكيد كما قلنا من قبل ، في أبيات « كعب » هي إحداث الانفعال الوجداني واللغوي الذي يحاول أن يقول فيه للرسول عليه الصلاة والسلام ، إنه نادم أولا على ماجرى على لسانه من شعر روي له ، ثانيا بأن ذلك الشعر الذي روي كان لشاعر يقول مالايفعل ، ونتيجة لهذا فإن الرسول قد أهدى إليه بردته . ولهذا رمز ودلالة أراها من أبلغ الدلالات ، لأن الرسول كان قد أهدر دم كعب ، وكان هناك خطورة على « كعب » فيما لو خرج من المسجد ماشياً في شوارع المدينة ورآه أحد الصحابة دون أن يعلم أن الرسول قد استقبله في مسجده وعفا عنه ، فقد يبادره الصحابي بطعنة ترديه قتيلا تنفيذا لمبتغى الرسول (صلى الله عليه وسلم) ، لكن البردة كانت صك أمان وضعه كعب على كتفه فكأنه يعلن براءته ويعلن أن الرسول قد أمَّنه ، وهنا خرج كعب بمنتهى صدقه الانفعالى وصدقه الإيمانى فأحدث هذا له تغيراً كبيراً نقله من حال الظلمة والخوف إلى حال الإيمان والنجاة .

وهذا يوصلني إلى القول إننا في النقد الأدبي يجب أن نقسم الدرس الأدبي إلى علمين ، وأعتقد أنه قد آن الأوان لأن نتبنى ذلك ، ونقرر بأن لدينا علما نسميه « علم الأدب » ولدينا علم آخر نسميه « علم المضمون » وبذلك لا نهضم حق الأدب ، وأيضا لانتطرف فنهضم حق المعنى ، فنقول إن الأدب شكل وليس بمعنى ، أو نقول بأن الأدب معنى وليس بشكل . ولكن نضمن

حق هذين القطبين فنقول إن لدينا علما هو (علم الأدب) يتعلق بجماليات اللغة وبيانها وأساليبها والأشياء الرائعة التي فيها ، ويتناول الدلالة الضمنية للأعمال الأدبية . . ونضع بجواره علماً آخر نسميه (علم المضمون) يتناول الدلالة الصريحة بجوانبها التاريخية والاجتماعية والنفسية . . والكاتب فيه حر في أن يفعل ماشاء ، ولكن ليس له الحق في أن يسمى نفسه ناقدا أدبياً لأنه لايقوم بعمل أدبي ، والعمل الذي ليس عملا أدبيا نسميه عملا اجتماعياً أو تاريخياً أو نفسياً وندخله تحت مظلة كبرى نسميها مظلة « علم المضمون » . أما بلاغيات النصوص وجمالياتها فنضعها تحت عنوان « علم الأدب » وعندئذ نكون فرقنا بين « علم المضمون » وبين « علم حالات المضمون » . وهذا القول لايعني أننا نعزل النص الأدبي عن صاحبه أو عن زمنه ، ولكنه يعني أننا نقيم للنص علاقاته الأولى بعالمه ، أي بنفسه ، وبجنسه الأدبي ، وهو مانسميه بالسياق الأكبر للنص ، وهو : مايمثل حالة انتماء نصوصية بدونها لايكون أدب ، ولكل نص سياق ينتهي إليه ، وتتحدد هويته به ومنه ، ومثلما تتحدد قيمة الكلمة من خلال تأليف الجملة ، فالنص يتميز من خلال موقعه في جنسه الأدبي أي سياقه الأكبر ، ولايجوز لنا أن ننظر إلى نص ما بعيدا عن جنسه . . وهذه خطيئة النقد الحديث كما تناولت ذلك في مقدمة المحاضرة ، لأن لكل جنس أعرافه التي تحكم حركة النصوص فيه ، وليس من الصواب أن نقرأ قصيدة عذرية مثلا ، مثلما نقرأ إحدى حوليات زهير ، أو أن نقرأ قصيدة (قفا نبك) مثلما نقرأ (النهر والموت) للسياب أو العكس ، وليس الفرق هنا بسبب اختلافات العصر أو ثقافة المنشيء ، ولكن الفرق بسبب اختلاف الجنس الأدبي الذي

تنتمي إليه القصيدة ، وإن كان للعصر أو للثقافة من تأثير فإن هذا التأثير خارجي ، ولاينهض في وجه أعراف الجنس وسلطانها على النص ، وانتماء النص إلى لغته أقوى بكثير من انتمائه إلى زمنه أو إلى ثقافة صاحبه . والزمن والثقافة لاتصنع شعراً ، ولكن اللغة تفعل . إن اللغة تصنع وتبدع ، والعصر ليس علامة على الشاعر ، فالجاهلية ليست علامة على (امرىء القيس) ولكنه هو علامة عليها ، كما أن القرن الرابع يفخر (بالمتنبي) ولكن (المتنبي) لايفخر بعصره ، والنص يأتي من فوق الجميع . فالمتنبي كشخص عالة على شعره ، وليس شعره بعالة عليه ، ولولا ماللمتنبي من شعر لما ذكرنا رجلا كوفيا اسمه أحمد بن الحسين ، فاليد الطولى إذن هي للنص ومحاولتنا هي جهاد من أجل حماية النص الأدبي من الضياع تحت سنابك (علم المضمون) ومحاولة لإعطاء كل ذي حق حقه في العملية الأدبية قراءة أو كتابة . .

ولعلي بذلك أكون قد شرحت عنوان المحاضرة عن (المنعطف النقدي بين علم الأدب وعلم المضمون) لأنني أرى أن النقد الأدبي يمر بإشكالية خطيرة ، إما أن يثبت بها نفسه ، أو أن يلغي وجوده ، فالنقد الأدبي إلى اليوم لم يستطع أن يكون علماً ، بمعنى أنه عالج كل ماهو خارج النص ، وأهمل النص الأدبيّ نفسه ، حتى إذا مادخل إلى النص الأدبي دخل إليه شارحا لمعانيه ، ومحدداً لمفرداته ، فيحول الشعر إلى نثر برباط معنوي ينسى فيه جماليات النص . بينما البلاغة اقتصرت على معطياتها القديمة ، ولم تحاول أن تضيف إليها جماليات جديدة تفرضها التجارب التي جاءت بعد اكتمال علم البلاغة . ومن هنا جاءت الأسلوبية لتعيد للنص روحه ، فتجعله موضوع الدرس الأدبي . وتجعل (لكل

نص بلاغته) مستمدة هذه البلاغة من النص ذاته دون أن تفرضها من خارجه ، فيكونِ عندنا حينئذ جماليات نصوصية ، تتنوع وتتعدد وتتجدد مع ميلاد كل نص . وعلم البلاغة يتحول إلى (بلاغات) لا حصر لها . والقيمة الأولى في ذلك كله هي للنص الذي هو تجلٍّ لغوي أي تحول من حالة (القول) إلى حالة (البيان) . والهدف هو تأسيس السحر في اللغة . والعمل الأدبي هو عمل لغوي بالدرجة الأولى ويتراجع فيه المعنى ليلجأ إلى عالم (علم المضمون) . ويتميز بذلك الأدب والأدبية لتكون بعيدة عن مداخلات المعاني القولية وننتهي بذلك على عنوانين كبيرين هما : (علم الأدب / وعلم المضمون) وفي الأخير سنجد المؤرخ وعالم النفس وعالم الاجتماع والوثائقي . . وفي الأول نجد الأديب والشاعر والهائمين في دنيا الأدب . هذا مالدي وقد أعطيته لكم وبقي أن أسمع مالديكم في مناقشة سأفتح لها عقلي وصدري والسلام . .



○ القيت هذه المحاضرة في الطائف في ١٤٠٥/٣/٢٠ هـ بدعوة من النادى الادبي . وقد كانت مرتجلة ثم تكرم الاديب خالد المحاميد بتفريغها من شريط التسجيل ونشرها في صحيفتي (اليوم) و(عكاظ) بتاريخ ١٤٠٥/٤/٨ هـ وحظيت بتعقيبات من عدد من الأدباء منهم محى الدين محسب وعالي القرشي . والمقالات الثلاث اللاحقة هي إجابات على ماورد في مقالات الأديبين .

في إشكالية العلاقة بين النص والمؤلف

(١)

مـــوت المؤلــف*

١ ـ ١ : أثار الأخ الأديب عالي القرشي في مقاليه بمجلة اليمامـة ٢ و ٩/٥/١٤٠٥هـ عددا من القضايا النقديـة ، وكانت كلهـا ارتداداً لما ورد في محاضرتي في الطائف عن (المنعطف النقدي بين علم الأدب وعلم المضمون) . وقضاياه تلك من الممكن إعادة سبكها في ترتيب جديد لكي تأخذ الأفكار وجهة كلية لا تحرفها إلى محـاورة جزئيـة . وبعض هذه الأفكـار أساسي وخـطير ، ويمس (نظرية الأدب) مساسا مبدئيا ، وإني لأحمد له هذه المداخلة التي حولت محاضرتي إلى مادة للنقاش والحوار . . والعرب تقول (خير العلم ماحوضر بـه) . وأنا مـازعمت لنفسي قط أنني قلت (أو سأقول) كلمة الفصل المطلقة ، ولكننى أطمح دوما إلى مشاركة الناس بأفكاري لأجعل منها شيئاً حيّاً يسلك في حياة الأمة مسلك الاجتهاد . وأجمل أنواع الاستجابات لصنيعي هو مجادلتي عليه ، ممـا يشعرني بـأنني أتخاطب مـع قـوم عـاقلين ، وليس مـع قـوم سادرين . وكم كنت أشكو في الماضي من أن ماأقـوله من قـول

* كـل الحـالات والاقتبـاسات اللاحقـة صادرة عن كتـاب (الخطيئـة والتكفير) ومن الممكن مراجعتها هناك للاستزادة والتوثيق وقد نشرت هذه المقالات في مجلة اليمامة

لايجد اناساً تسائلني عليه ، حتى إنني كنت أحس أنني أضرب في جسد ميت . ولكن عالياً القرشي يأتي ليعلن حياة شباب الأمة وتيقظهم . وهو حينما فعل جاء بعينين باصرتين رأى بإحداهما الحسن الذي يوافقني عليه ، ورأى بالأخرى قضايا أخرى تحتاج - في فهمه - إلى مزيد من تمحيص ونقاش . وهو باستعماله لعينيه الاثنتين معا يتميز عن آخرين نظروا إلى محاضرتي بعين واحدة كشفت لهم الجانب الذي لايرونه حقا ، فكانوا بذلك سلبيين في نظرتهم مما جعل تناولهم للمحاضرة سلبياً . . وهذا يحول دون بناء نقاش حي ومتماسك ويحول الحوار إلى مجرد ردود لتصحيح المفهومات بين الأطراف المتحاورة ، بينما الذي نهدف إليه هو فتح العقول لحوار علمي موضوعي هدفه (الحقيقة) وليس فقط تلمس مانظنه خطأ . وكأننا نصحح أوراق امتحان .

١ ـ ٢ سأبدأ بمسألة أولية أراها من أهم قضايا حوارنا هذا ، وهي مسألة العلاقة بين النص ومُنشئه . . وهي التي قال الأخ عالي إن محاضرتي لم تأت لها بإيضاح كاف لتوثيقها في نفس المتلقي . . والقضية تأتي من نظرتنا إلى الفعالية الأدبية على أنها = كاتب + نص + قاريء . ومن هذه الأركان الثلاثة تكون (الأدبية) . وهذا مبني على أن النص وجود لغوي يقوم على وظيفة جمالية احتكارها لغوي . أي ليس باجتماعي أو نفسي أو تاريخي . وهذه كلها تُعزل بعيدا عن النص ـ وإن وجدت فيه ـ لأن وجودها عرضي وثانوي وليس هدفاً للعمل الأدبي ، والشعري منه خاصة . لأن الشاعر لايقول الشعر ليخبر ولكنه يقوله لهدف انفعالي جمالي ليحدث به أثرا انفعالياً جمالياً في نفس المتلقي . وهذه كلها جماليات لغوية نسميها اصطلاحا (بالشاعرية) .

والشـاعريـة هي أعـلى مستـويـات الجمـال التعبيـري في اللغة . . ويكون نصيب المنشيء من الإبـداع بمقدار سمـوه إلى الدرجات العليا لجماليات لغته . وفي العربية يبلغ القرآن الكريم أعلى النماذج في هذه الحال . وهـو إعجاز ربـاني تحدى الله بـه فصحاء العرب .

أما تراثنا فهو تراث مليء بأنواع التسامي الجمالي في درجات من (الشاعرية) متباينة . وجميعها تشكل موروثا فنياً يتسرب عبر الأجيال داخل النفوس . وبمقدار مايمتلك الفرد من هذا الموروث داخل نفسه تكون قدراته في تمثل هذه الجماليـات الشاعـرية في إبداعه .

وهذا التمثل لا يتم بطريقة ميكانيكية بحيث يمكن حفظ لسان العرب ـ ومن ثَمَّ كتابة معلقة بارعة ، ولكنه ينبثق في النفوس كانبثاق المطر وكولادة الحلم . وهذا تصوير عاطفي أترجمه ترجمة علمية أستند فيها إلى نظرية تشومسكي عن الاكتساب الفطري للغة . وهو أن اللغة موروث حضاري تكوَّن في الماضي . ولكنه ليس مخزونا جامداً . وإنما هو مثل الكائن الحي أي أن تمثل هذا الكائن وهضمه يتم بطريقة حية تشبه نشوء الجنين في الرحم . . إذ لابد من وجود الرحم ووجود الخصوبة وتوفر عـوامل الإنجـاب والتلاقح . ومن هنا فإن تحوُّل (اللغة) من موروث مخزون إلى (إبـداع) لابد أن تتم بنـاء على استعـداد فـطري لـلاكتسـاب اللغـوي . وهـذا مـايجعـل بعض النـاس شعـراء ، وبعضهم قصاصين ، وآخرين لايقدرون على أي شيء من هذا على الرغم من كل معرفتهم اللغوية (وتعرفون بذلك أناساً مثل الخليل بن أحمد وابن سلاَّم والأصمعي وسواهم) . .

وفطرية الاكتساب تؤسس القدرة على تمثل الإبداع . . بينما نوعية الاكتساب تحدد جنس الإبداع . فالإنسان الذي ينشأ على شعر الغزل ويتعاشر فيه مع العذريين وسواهم يكون بذلك ذا رصيد لغوي غزلي يمكن فطرة الاكتساب عنده من أن تتحرك عند أي باعث غزلي ليقول شعراً غزلياً . وهو لايقول (غزليته) لأن باعثاً من البواعث حدا به إلى ذلك ، فهذا سبب لايكفي لإيجاد شاعر . لأن الأحاسيس وحدها لاتصنع شاعراً . ولو حدث هذا لصار كل ذي حس شاعراً . ولكن الباعث يصبح شعرا (أو أدبا) إذا كان لدى صاحبه قدرة على إعادة تمثيل الحدث الحسي وتحويله إلى حدث لغوي بناء على مالديه من استعداد (فطري) مكنه من الاكتساب اللغوي مخزونا في نفسه ومهيأ لتمثيل هذه الوظيفة وقت نشوء مسبباتها . . ومن هنا تأتي علاقة المؤلف بالنص من حيث إن المؤلف كائن حي ولد ومعه استعداد فطري للاكتساب النوعي المنتقى من اللغة ، بحيث تلتقط نفسه (لاشعوريا) أجمل سياقات اللغة فتحولها من حدس جمالي إلى كلمات شاعرة . ويتحول الحدث إلى لغة والتاريخ إلى قصيدة (أو رواية أو قصة . . إلخ) . والمؤلف هنا يشبه الأم في علاقتها مع جنينها . فهي تتلقى مسببات الإخصاب ولأنها مخصبة فطريا فإنها تحبل به ويصير كائنا حيا ينبثق إلى الوجود من باطنها فهي حاضنته وهي الحامل التي أحضرته . فهو منها . . ولكنه ليس إياها . إنه كائن مختلف عنها . . ومن هنا يأتي الافتراق فالجنين يصبح إنسانا حيا مستقلا بنفسه وبوجوده . . له كينونته الخاصة به . . وليس هو ابن أمه فقط . . مما يوجب علينا أن نفصل بينه وبين أمه ونحصر وظيفة الأم في أنها التي ولدته . ولايجوز أن نجعلها هوية له . ومن ثم فذكرها هنا يرد بسبب

ابنها . أي أنها صارت عالة عليـه . وهذه هي حـال النص مع كاتبه . فالكاتب هو أم (أبو) النص . . وهذه وظيفته . . وهي وظيفة لايجوز أن تمتد إلى أبعد من ذلك لتصبح ضربة لازب على النص بحيث لايكون له وجود مستقبلي إلا بها . طبعا لا . فالنص بعد إنشائه يستقل بوجود خاص به ويستطيع أن يكون حرا تـام التحرر عن صاحبه . ولذا أمكننا أن نرى نصـوصا بـلا مؤلفين (معروفين) فلا ينقص ذلك من قيمتها شيئا مثل (الأمثال) وكل قصيدة سماها العرب يتيمة فهى نص بلا أب . وماأروع قولهم (يتيمة) حيث جاء بكلمة معبرة أروع تعبير عن الغرض . وكم مرة رددنا أبياتا وقصائد طربين معجبين بها دون أن نعرف لها أصحاباً .

ومن هنا نلمس مدى استطاعة النص على الاستقلال في وجوده . وهذا مايقضي على مفهوم (نية المؤلف) لأن نية المؤلف قيمة ثانوية لاتقوى على ملاحقة النص إذا ماأراد النص الشرود عنها (حسب لغة المتنبي) . وبما أن نية المؤلف وحدها لاتستطيع أن تنشأ لنـا قصيدة فهي إذاً قيمة ثانوية . والقيمة الأولى هي للغة لأن عدم توفرها يجعل وجود القصيدة محالا .

١ ـ ٣ لكن السؤال المشروع الآن هو : هل نعلن إلغاء المؤلف إذاً ، ونعزل العمل (النص) عنه ؟ . والجواب لا . بكل تأكيد ولكننا فقط نعلن (موت المؤلف) كما فعل رولان بارت . والموت ليس إلغاء . فموت والد رجل من الناس لايعني إلغاء اسم الوالد من شجرة نسب الابن ، ولكنه فقط يعني انتهاء وظيفته . وسيظل المؤلف اسما معلقا على النص أو احتمالا ممكنا في حالة جهلنا به . والموت يعني أن هناك حياة ثم توقفت تاركة أثرها ليعتمد على نفسه من بعدها . . وهذا ماتفتقت عنه عبقرية المتنبي بقوله :

أنـام مـلء جـفـوني عـن شـواردهـا
ويـسـهـر الخـلق جـراهـا ويختـصـم

فهو هنا يعلن (نوم المؤلف) أي تعطل حيوية دوره . . والنص يصبح (شاردة) أي أثراً معلقاً وإشارة حرة . وهذا هو النص . . . ومعه القاريء يسهر ويخاصم جاريا وراء الشاردة التي لايلحق بها . . والشوارد هنا هي الكلمات ، كما ينص البيت السابق لهذا البيت في قوله (وأسمعت كلماتي من به صمم) . وفي اعتماد النص على نفسه (لا على صاحبه أو نية المؤلف) كان المتنبي يقول : (ابن جني أعلم بشعري مني) وهذا تعليق لدور المؤلف ، وإسناد لهذا الدور إلى القاريء ليفسر النص ويفك شفرته . .

ولكن وظيفة المؤلف لا تقف عند هذا الحد لا تتجاوزه . وهو حد عضوي لا جمالي . وإنما هي تظل محتفظة بجانب جمالي مهم جدا وله وظيفة أساسية في استقامة تفسير النص . وذلك من خلال تقريرها لحركة إشارات النص وهو مانشرحه في الفقرة التالية .

١ ـ ٤ النص الأدبي هو انبثاق لغوي جاء نتيجة استعداد فطري للاكتساب اللغوي لدى المنشيء . وهذه حركة أولية . وتليها حركة أخرى للنص مستقبلية وفيها يتجه النص نحو سياقه الأدبي . والحركة الأولى وجود . أما الثانية فحركة هوية ومصير . . ولابد لأي نص أدبي من سياق يحتويه نسميه بالسياق الأكبر وهو الجنس الأدبي لذلك النص . . ولهذا السياق أهمية كبرى فهو سبب في وجود هذه اللغة الجمالية المتميزة لدى المنشيء مما مكن النص من الانبثاق ، لأن القدرة على قول الشعر لاتكفي لوحدها لإيجاد أي

نص شعري . فالشاعر النبطي شاعـر بكل مـالهذه الكلمـة من دلالات ، ولكنه لايقدر عـلى كتابـة قصيدة فصحى وذلـك لأنه لايملك سياق الفصحى . . كما أن شاعراً مثل الفرزدق عجز عن كتابة شعر في رثاء زوجته ، فرثاها بأبيات لخصمه اللدود جرير . وماكان ذلك لغلبة الحزن عليه ـ كما يحدث كثيرا للشعراء ـ لأننا في حالة الفرزدق أمام ظاهرة فنية تتمثل بعجز الفرزدق عموما عن قول أي شعر رقيق كالرثاء والغزل لأن سياق هذا الجنس من الشعر ليس متهيئاً له . بينما يأتي شعر القوة والعنفوان عنده في قمة الإبداع لتوفره له . وهو بعدُ شاعرٌ ينحت من صخر . . أي أن سياقه سياق القوة .

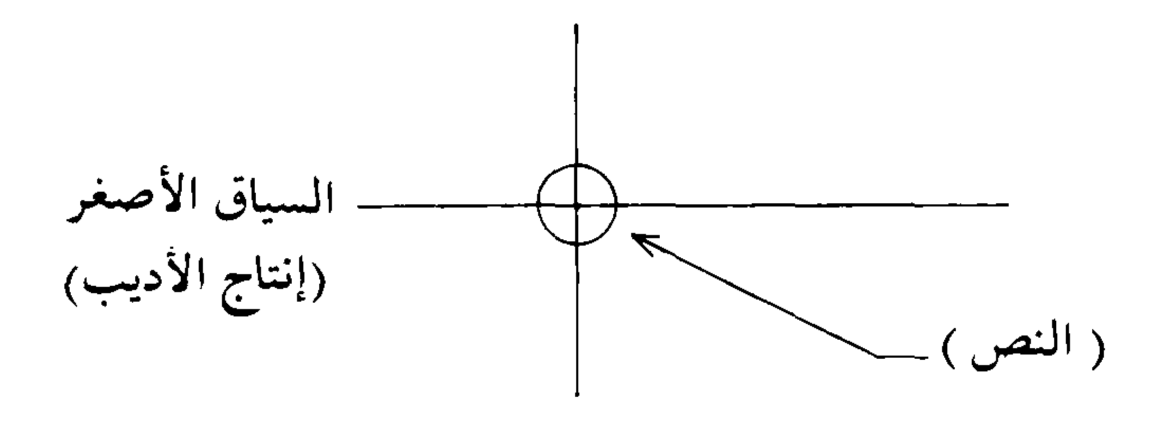
وهذا يعني أن إتقان السياق الشعري للجنس الأدبي مهم أهمية أولية لكتابة نص من ذلك الجنس . . وهي مهمة للقاريء مثلما هي مهمة للمبدع . . فالقاريء الذي لايعرف لغة الجنس الشعري الذي تنتمي له القصيدة سيكون عاجـزا عن تفسيرهـا تفسيراً صحيحاً . ولذلك يعجز من يجهل الشعر النبطي عن فهم قصيدة من هذا الشعر فهماً تذوقياً حتى وإن شرحت له ألف مرة ، لأنه لايعرف هذا الجنس الشعري . وهذا مايجعل كثيرا من قرائنا اليوم يشكون من غموض الشعر الحديث ، ويعلنون عن عجزهم عن فهمه ، وذلك لأنهم لم يتدربوا بشكل كاف على سياق هـذا الجنس الجديد مما يحول دون فهم مراميه واشاراته . مثلما يشتكي آخرون من (تعقيد) الشعر الجاهلي وماهو بمعقد ، ولكن الصلة بينهم وبين سياق هذا الشعر مفقودة .

والسياق هو لغة الجنس الأدبي التي تكونت من خلال نمو رصيد هذا الجنس في الموروث الأدبي . وهذا هو (السياق الأكبر)

ويقابله (السياق الأصغر) وهو مجموع النتاج الأدبي لذلك الأديب المعين . وهنا تأتي وظيفة المؤلف الجمالية .

فالمؤلف هو نقطة التقاطع بين السياقين حيث يلتقي السياق الأكبر ، الذي يمثل الجنس الأدبي للنص المطروح ، مع السياق الأصغر ، الذي هو جماع نتاج الأديب . وهذه رسمة تمثل المقصود

السياق الأكبر (الجنس الأدبي)



ويتوقف فهمنا للنص (فهما صحيحا) على معرفتنا بهذين السياقين وعلى مقدار ثقافتنا فيهما . والنقد الألسني (والسيميولوجي منه خاصة) يعتمد اعتماداً أساسياً على هذا الفهم .

لأن تفسير الإشارات (كلمات النص وسياقاتها) يعتمد على الأعراف الأدبية للجنس الأدبي المعين ، كما أنه يعتمد على ماتؤسسه القراءة الشاملة لكافة أعمال الأديب المعين من طاقات تفسيرية مخبوءة في لغة الشاعر . . فكلمة (مطر) لها قيم جمالية هائلة عند امريء القيس بناء على مجمل شعر ديوانه ، وبناء على طاقات سياق شعر الأطلال الجاهلية . وتفسيرها يتم اعتمادا على

وظيفتها (داخل) نصها الأدبي ، مستندة في حركتها على كل ماتحمله لغة امريء القيس من قيم جمالية ، ومستعينة في انفتاحها على دلالات واسعة ومتنوعة حسب أعراف شعر الأطلال . وهذا يجعلها تختلف كل الاختلاف عن كلمة (مطر) لدى السياب بناء على مافي جنسيهما الشعريين من اختلافات في السياقين الأصغر والأكبر . وهذا يتم داخل الأعراف (النصوصية) للأجناس الأدبية . وليس بناء على ثقافة القاريء الخاصة أو ماتلقاه من تعليم أو آخر . وثقافة اليوم تمدنا بالمنهج فقط لكنها لاتتولى قراءة النصوص عنا . واختلاف قراءتنا اليوم لامريء القيس عن قراءة أسلافنا إنما حدثت بسبب اختلاف مناهجنا وليس بسبب ثقافة جديدة نسقطها على النص القديم .

وهذا يقودنا إلى التمييز بين الايحاء والإسقاط . فالإسقاط هو أي معنى يجلبه القاريء إلى النص بدعوى توافقه مع مافي ذهنه كاستجابة ذاتية لتلاقيه مع إشارة مفردة من إشارات النص . ومن شأن الإسقاط أن يكون غريبا على النص ومفروضا عليه . ويستند على ثقافة القاريء . وهو ذو تغيُّرٍ نظري حيث يتغير حسب تطور ثقافة المعرفة التي ركن إليها . . وقد يجعلنا الإسقاط نفسر بعض إشارات امريء القيس ـ مثلا ـ عن الطلل بأنها رمز لعقم الرجولة بناء على مفهومات علم النفس الفرويدي المتعلقة بإسقاطات الأحلام والفن لما في العقل الباطن ولماضي الإنسان الطفولي . ولكن انتقاض نظريات علم النفس فيما بعد فرويد التي تلغي مصداقية تلك الإسقاطات ، تجعلنا نتراجع عن تفسيرنا ذاك لا لسبب في النص ذاته ، وإنما بسبب انتقاض النظرية . وهذا كله إسقاطٌ لا شأن له بالنصوصية الأدبية .

أما الإيحاء فهو الدلالة الحرة للإشارة بناء على ماتؤسسه سائر الاشارات داخل النص ، حسب أعراف السياق وجنسه الأدبي بحيث تكون الدلالة بنيوية كلية . ويكون استناد الدلالة في صحتها ومصداقيتها على وجودها داخل النص . . وهو وجود يختلف عن وجودها خارج النص . . ومعنى الدلالة مدعوم داخليا أي أنه لايتغير مع تغير معلومات القاريء . وبراهينه موجودة فيه ، وليست ملصقة عليه ومفروضة على سياقه .

وعدم التفريق بين هذين المصطلحين أحدث بلبلة واسعة لدى أناس كثيرين ، حيث ظنوا أن مايلصقونه على النص المقروء من مفاهيم تهجس بها نفوسهم هي إيحاءات لذلك النص ، بينما هى إسقاطات أفرزتها ذواتهم ونسبتها إلى النص . مما فتح باباً لعلم المضمون ليفترس الأدب افتراسا ويهشم رؤوسه ، ولكن أنى ذلك من الإيحاء الذي هو تمدد الإشارات إلى دلالات لا حصر لها ولكن بناء على عناصر النص البنيوية ، وبناء على أعراف الجنس الأدبي .

❊ ❊ ❊

أرجو أن تكون صورة العلاقة بين المؤلف والنص قد وضحت الآن بناء على أنها علاقة وجودٍ كعلاقة الأم بالجنين . وهي علاقة يعقبها استقلال ، ولايربط المؤلف بالنص بعد ذلك إلا علاقة جمالية من حيث ضرورة وجود المؤلف للربط بين خطي السياقين اللذين يحكمان تفسير النص . وهما السياق الأكبر الذي هو الجنس الأدبي للنص المقروء ، والسياق الأصغر الذى هو جماع

نتاج الأديب وهما ضروريان لتأسيس العلاقة بين الإشارة الحرة ودلالاتها المطلقة . .

والقيمة العالية هنا هي للنص والقاريء ، فهما اللذان يمثلان الوجود الحضوري وبهما تتم فعالية القراءة . أما المؤلف فهو غياب ويتم استحضاره فى عملية التفسير ومعه يتم استحضار السياقات الفنية . ومن هنا تكتمل عناصر (الأدبية) الثلاثة (النص + القاريء + المبدع) . ووجودها بعناصرها هذه أساسي لصحة القراءة والتفسير الإشاري . . ولكن تظل عناصر الغياب عالة على عناصر الحضور .



(٢)

مسألة الدلالة في النص الأدبي

٢ ـ ١ والمسألة هنا تقوم من حيث إن تحوُّل (القول) إلى (بيان) أو الخطاب اللغوي إلى نص جمالي يستلزم انحراف الرسالة اللغوية من وظيفتها الأساسية إلى وظيفة جديدة مختلفة . . والوظيفة الأولية للرسالة نفعية (إخبارية . تعبيرية . انتباهية . . . إلخ) . وهذه وظائف نمارسها في حياتنا اليومية وفي كافة وسائل اتصالنا اللغوي الرسمي منها والعادي ، حسب حركة عناصر الاتصال الستة (مرسِل / ومرسَل إليه / ورسالة / وسياق / وشفرة / ووسيلة اتصال) ولابد من توفر هذه العناصر لتحقيق إيصال الرسالة . وهذه كلها وظيفة نفعية . وهي تمثل مادة أولية للقول ذات طبيعة مباشرة ويشترط فيها الدقة والوضوح والتفصيل من أجل تحقيق الغرض . ويتساوى الناس (غالبا) في فهم مرامي الرسالة التي من هذا النوع الأوَّليّ . بناء على (التواطؤ) كما يقول أبو حامد الغزالي .

ولكننا نجد للغة وظيفة أخرى تتجاوز بها هذا النوع من الاتصال ، وتعزف (المقولة) فيها عن التحرك الأفقي بين مرسِلٍ ومرسلٍ إليه ، وتنعكس على نفسها لتصبح هي الهدف بدلا من كونها وسيلة إفهام . . وبهذا تتنازل عن وظيفتها الأولية التي هي (الإفهام) لتصبح شيئا آخر غير ذلك . ولكنها مع هذا لا تتجرد من كل مخلفات الوظيفة الأولى ، حيث يظل الجانب الإخباري فيها موجودا . ولكنه ينحسر ويتقاصر حتى إنه ليتراجع إلى

(الخلفية) مخليا مكان الصدارة لغيره من مخبوءات اللغة . وحينئذ تبطل وظيفة الإخبار وتحل مكانها عناصر لغوية بحتة لتمارس دورا غير نفعي . وهو الدور الجمالي . وفيه تتحرك عناصر اللغة كإشارات حرة تم تحريرها من مصطلحات القول المفيد ، من أجل أن تفتح لنفسها آفاقا جديدة . . ومن هنا ينشأ عندنا دلالتان رئيسيتان : دلالة صريحة وأخرى ضمنية وهاتان الدلالتان متلازمتان ، ونجدهما في كل نص . ولكن الفارق بينهما كبير . فالدلالة الصريحة جوهرية ومحددة ويندر أن يختلف عليها اثنان ، ويكفي لإدراكها مجرد المعرفة الأولية باللغة . بينما الدلالة الضمنية تحتاج إلى معرفة (ذوقية) في اللغة وأدبها ، وهي ترتبط ارتباطا أساسيا في عناصر (الرسالة) البنيوية ، ولابد من تضافر هذه العناصر لتكوينها . وتحركها بنيوى وليس فرديا آحاديا . . كما سنوضح فى الفقرة التالية .

٢ ـ ٢ تتحرك الدلالة الصريحة تحركا أفقيا مسطحا تنطلق من المرسِل متجهة إلى المرسَل إليه وهي تمثل رسالة ذات معنى مرجعي هو سياقها ، وعليه يستند المتلقي لإدراك مرامي هذه الرسالة . ويستعين على فهمه لها بمعرفته بشفرة القول المرسل بناء على الأعراف القائمة بين طرفي الرسالة . فكلمة (عميد) يختلف معناها حسب حركتها بين أطراف الرسالة ، ففي الجامعة يكون لها معنى غير معناها في مركز الشرطة . . وطبيعة تحركها حضورية وهي إبلاغية .

أما الدلالة الضمنية فهي تتحرك تحركا مزدوجا على خطين أو مستويين أحدهما عمودي والآخر أفقي . فالعمودي يأتي من حيث مبدأ الاختيار . فاختيار كلمة مايتحدد سره بناء على معرفتنا

لسلم الخيارات التي كانت لدى المنشيء كبدائل لهذه الكلمة مما يتفق معها معنى وصوتا (أو يختلف عنها) . ومعرفتنا لهذا السلم تبين لنا قيمة هذه الكلمة من حيث أداؤها لدور لايمكن لغيرها من مثيلاتها أن تؤديه . وهذا أثر صوتي لا إخباري (لأن الخبر من الممكن إيصاله بعدد غير محدود من الكلمات بل قد تخبر بغير الكلمات) . وإدراكنا لهذه العلمية يحتاج منا إلى إحضار عناصر غائبة عن النص ، وهذا الفعل منا يقدم وظيفة جمالية تضاف إلى النص . .

أما المستوى الآخر فهو أفقي ، ويتحرك مع عناصر التأليف التي تتضافر مع بعضها لتأسيس سياق يفترض فيه أن يكون جديداً بحيث تأتي الكلمات متجاورة كما لم يسبق لها من قبل في أي نص سابق . . . والهدف هنا في المستويين جمالي ، لأن المبدع لا يختار ولايؤلف من أجل إفادة السامع بالمعنى الذي يطفو فوق الكلمات ، وإنما هو يفعل ذلك قاصداً إحداث أثر بعيد الغور في النفس كنتيجة لحسن اختياره وحسن تأليفه .

ومن هنا تتبدى لنا الدلالتان الصريحة والضمنية ، وكأن الصريحة طريق مسلوك ، أما الضمنية فهي إبحار نحو المجهول . والنتيجة من ذلك هي التجربة الجمالية أي (الحركة اللا متناهية لكل مستوى من مستويات المعنى منذ لحظة إدراكه) كما يقول رولان بارت . وبذا نتجاوز المدرَك الحالي ، ونسعى لتحقيق مدرَك أعلى يتولد عنه . وتستمر عملية التحول في هذه التجربة الجمالية من الدلالات الصريحة إلى الضمنية ، فيتضاعف الأثر أضعافا مضاعفة محدثا بذلك تفاعلا غير متناهٍ في نفس مستقبله . وهذا التضاعف يتم حسب الأنظمة الداخلية للبناء النصوصي مما هو

أعراف سياقية جنسية (نسبة إلى الجنس الأدبي) . .

ومعنى ذلك عند بارت هو أن كل دلالة صريحة تتكون من ثلاثة عناصر هي : الدال + المدلول + الدلالة . . والأخيرة تمثل العلاقة بين الدال وَالمدلول . وهذا هو حد الدلالة الصريحة . ويأتي بعد ذلك دور الدلالة الضمنية ولها ثلاثة عناصر أيضا هي ١ ـ الدال وهذا دال ذو طبيعة معقدة لأنه مركب من المجموع الثلاثي لعناصر الدلالة الصريحة بعد أن تجتمع وتتحد ليتكون منها روح موحدة لتصبح أخيرا العنصر رقم واحد للدلالة الضمنية . فالثلاثة إذاً تصبح واحدا هو (الدال الضمني) وهذا الدال الضمني لايتوقف مكبلا ولكنه يتحرك (عائماً) نحو مدلول غير محدد ، ولكن القراءة السيميولوجية تفتح الطريق إليه . وهذا هو العنصر الثاني . . . أما الثالث فهو (الدلالة الضمنية) وهذه علاقة وظيفية لايكون للعنصر فيها قيمة جوهرية ولكن قيمته تتأسس من علاقته فيما سواه من عناصر النص بحيث تتقرر قيمة الجزء داخل النص مختلفة عن دلالته خارج النص ، لأن الدلالة في الداخل وظيفية (لا فردية : صريحة أو ضمنية كما عند الرومانسيين) .

ومن هنا فإن كلمة واحدة قد تبني دلالة صريحة ، لكنها لاتقوى على بناء دلالة ضمنية (بنيوية) ، لأن هذه لابد أن تكون فيما هو فوق الكلمة (جملة ، فقرة ، نص ، أو العمل الكامل) ولذا فإن الدلالة الضمنية عامة وذات شمولية وتتجه نحو الكليات المطلقة . . والمعادلة بين هاتين الدلالتين غير متكافئة ، فقد نجد عددا من الدلالات الصريحة تشترك وتتضافر في تكوين دلالة ضمنية واحدة) ـ عن الخطيئة والتكفير ص ١٢٨ ـ .

ولا ريب أن النص الأدبي قد مر بأطوار فنية تتقدم خطاها نحو درجات أعلى من حيث التكامل الجمالي ، بدءاً من استعارة الكلمة التي نعرفها بلاغيا بالمجاز ثم استعارة الجملة كتطور فني للتشبيه ، ونحن بعد ذلك أمام استعارة النص كتحول كامل من صريح الدلالة إلى ضمنيها . وكما أن الاستعارة في الجملة تعتمد على التشبيه في تكوينها وتعتمد على القرينة في فك رموزها ، فان الدلالة الضمنية تعتمد على القرينة أيضا في استنباط مكوناتها . وهي لا تكون صحيحة إلا إذا تضافرت قرائن النص من خلال سياقه الداخلي في تأسيسها وإقامة دوالها . . وهذا يذكرني ـ مرة أخرى ـ بقضيتي الإيحاء والإسقاط . فالإيحاء هو تجليات الدلالة الضمنية للنص ، وهو انبثاق ينبع من النص مرتكزاً على قرائن داخلية تكونها عناصر النص من خلال حركة سياقها الداخلي . . فالإيحاء إذاً ذو طبيعة وظيفية تنبع من علاقات العناصر مع بعضها ـ لأن العنصر وحده عديم القيمة ، وقيمته في علاقته مع سواه من العناصر ـ . بينما الإسقاط حادث وطاريء على النص وهو يسقط عليه ـ ولاينبع منه ـ . . لأنه انعكاس لثقافة خارجية ليست من ذات النص . وطبيعة الإسقاط فردية ، يحدث التجاوب فيها بين إشارة معزولة من إشارات النص مع أحاسيس خاصة يحسها القاريء المُسقِط . ولقد كررت القول هنا زيادة على ماقلته في المقال السابق لأن الأمر يختلط كثيرا لدى البعض منا ظانين أن كل مايهجسون به من هواجس ثقافية عامة هي أمور من الممكن فرضها على النص بناء على مبدأ الإيحاء . وماذاك بإيحاء ولكنه إسقاط . لأنه يقوم على عزل العنصر عن سائر مايتآلف معه من عناصر لكي يسبغ عليه القاريء من ظنونه ماشاءت له ثقافته .

٢ ـ ٣ لعل الموقف الأسلوبي الجلي (والوحيد) الذى وضح لي من حديث الأخ عالي هو إنكاره عليّ اعترافي بوجود علم المضمون من خلال قبولي لأخذ أصحابه بدلالات النص الصريحة . وهذا اعتراض لا أقوى منطقيا على تبنيه ـ ، فأنا أرى ، أنه محتم عليّ الاعتراف بوجود (دلالة صريحة) في كل قول لغوي حتى وإن كان نصاً جمالياً . . وهذه الدلالة تحمل معاني صحيحة ومنطقية . وفيها لو رأى أحد من الناس الاكتفاء بها وقصر نفسه عليها ، وأخذ يدرس الأدب من أجل معرفة عقد البشر أو تاريخهم أو حال مجتمعهم ، وكان النص يدل (صراحة) على شيء من ذلك ، فهل تراني أنكر عليه رضاءه من الغنيمة بالإياب ؟ طبعا لا . وسأتركه وشأنه وأقول عنه إنه من طلاب (علم المضمون) وله أن يفعل بنفسه ماشاء إلا أن يدعي أنه أديب لأنه ليس بأديب . . وإلا أن يدعي بأن صنيعه نقد أدبي . فهذا مانكره عليه لأنه لا هو بنقد أدبي ولا هو بعلم أدب . وصنعه هذا انحراف عن وظيفة الأدب لأنه أخذ ماهو بالخلفية فجعله في (الأمامية) بينما حقه أن يكون في الدرجة الرابعة أو الخامسة في الخطاب الأدبي ، لأن النص الأدبي يجعل جماليات اللغة بالدرجة الأولى والثانية والثالثة أي في (الأمامية) . والمعاني العالقة تاريخيا بالكلمات تأتي بعد هذه الجماليات . لأن النص الأدبي لايخبر ، ولكنه يحدث الأثر ويؤسس الانفعال . ولست أرى أصدق أو أدق من قول رسولنا الكريم : (إن من البيان لسحرا) فسحر البيان هو أثر جماليات اللغة الشاعرة ، وليس معانيها المحبوسة في الصدور .

وبقي الآن أن أشير إلى أن (ليتش) العالم الدلالي استنبط سبعة أنواع للمعاني . واحد منها يمثل الدلالة الصريحة . بينما الستة

الأخرى هي أنواع للدلالة الضمنية . . وهذا موضوع كبير لا يمكن عرضه هنا . ولقد ناقشت ذلك في كتابي (الخطيئة والتكفير) ، ولذلك فإنني أدعو القاريء المستزيد إلى مطالعة الكتاب إذ فيه تفصيل لهذه الأمور يوضحها ويبسط القول فيها . .



(٣)

« القاريء والنص »

هل القاريء مستهلك للنص أو هو منتج له ؟

٣ ـ ١ ينبثق النص الأدبي كتجلٍّ لغوي لعمليات لا شعورية يحكمها حركتان رئيسيتان ، أولاهما هي : الاختيار ، حيث تتم عملية انتقاء لغوية لأحسن عناصر اللغة من أجل تمثيل غرض جمالي . والانتقاء يتم من المخزون اللغوي الذى هو موروث حضارى تَمثله الفرد داخل ذاكرته ، وتدرب مع الزمن على استخدامه ، وقد مكنته فطرة الاكتساب الجمالي من إتقان عملية الانتقاء والإجادة فيها . وهذه عملية (تذوقية) يلعب فيها الذوق المدرَّب ـ تدريباً صحيحاً ـ دوراً رئيسيا في إحسان الاختيار . ويلي هذه العملية عملية ثانية في الإنشاء الأدبي هي التأليف ، وهو صياغة إنشائية تقوم على الجمع والتأليف بين العناصر المختارة ، بأن نوجد لها سياقاً داخلياً ، وتعظم قيمة هذه العملية كلما كانت بين عناصر لم تتآلف من قبل . وهنا يكون الإبداع . حيث نجد الكلمات في سياقات جديدة لم تكن لها من قبل . وبهذا يبلغ المنشيء غاية درجات الإبداع إذا كان تأليفه بين هذه العناصر قائما على قرائن صحيحة . ومن هنا فإننا نجد الإبداع يكون في التأليف بين العناصر المختارة ، ولا يكون الإبداع في الاختيار لأن لا أحد يصنع كلمة جديدة لم يطمثها نص من قبله . وقد يحدث هذا في العلوم لأغراض اصطلاحية ولكنه لا يحدث في الإنشاء الأدبي .

ولو حدث فإننا ننظر إليه على أنه (انحراف أسلوبي) يقاس حسب وظيفته في تحقيق الغرض الجمالي المفترض فيه عند تآلفه مع سواه من عناصر النص . وعلى هذا يكون التأليف هو المدخل القرائي إلى جماليات النص أي أثره الانفعالي ولو كنت ضارباً لهذا مثلا لجعلته قول عمر أبو ريشة :

إن تسألي سر السراب وجدته   حلم الرمال الهاجعات على الظمى

وهذا بيت حاز على جمال أسلوبي في شطره الثاني بسبب جمع الشاعر بين عناصر لم تجتمع من قبل ، حيث جمع بين الرمال والهجعة والحلم ، فجعل الرمال تهجع وجعلها تحلم ، والظمآن يهجع فيتراءى له في نومه حلم عن الماء ، وهذه صورة للسراب رسمها أبو ريشة ببراعة أسلوبية فذة . وأشبع البيت بقرائن أسلوبية تدعم تأليفه وتفتح مجال تفسير إشاراته . وفي الشعر الحديث مجال رحب لمثل هذه الدراسة الإجرائية لغنى تجاربه في ابتكار السياقات الجديدة والتأليف بين العناصر تأليفاً جديداً .

٣ ـ ٢ ومن هنا تأتي أهمية القراءة وخطورتها ، لأن النص وجود عائم ،ويتحول إلى حضور عندما يتناوله القاريء فيفسر إشاراته ويقيم علاقات عناصره مع بعضها بعضا . (ويعتمد النص اعتماداً كاملاً على التفسير ، مثلما أن التفسير يعتمد اعتماداً تاماً على النص) [١] كما يقول (دي مان) أحد رواد (نقاد ييل) الذين يتناولون الأدب تناولا سيميولوجيا تشريحيا ، بناء على المفهومات الألسنية .

---

(١) انظر الخطيئة والتكفير ص ٥٧

وبمثل ما يقول القاريء عن النص يكون النص بالنسبة لهذا القاريء المعين . ولذا فإن القراءة الخاطئة تولّد نصاً خاطئاً ، لأن التفسير خاطيء . ومن هنا تموت كثير من النصوص بين يدي قرائها إذا هم اقترفوا في حقها أخطاء القراءة المنحرفة .

ولقد عرض تودوروف ثلاثة أنماط للقراءة سنتناولها هنا لنتبين من خلالها وجهة فهمنا .

وتودوروف هو أحد الأسلوبين (البنيويين) المعاصرين هاجر من بلغاريا الى فرنسا ، ودرس الدكتوراه تحت إشراف رولان بارت ، وجارى أستاذه فى نشاطه وحيويته (وإن لم يبلغ شأوه) ، وكان من أول أعماله الرئيسية ترجمته لأعمال الشكليين إلى الفرنسية في كتاب أصدره عام ١٩٦٥ بعنوان (نظرية الأدب) ولاقى الكتاب استقبالا واسعا في فرنسا وأمريكا لتماثل أفكار المدرسة الشكلية مع اتجاه النقد الألسني ، منذ زمن سوسير والاتجاهات السيميولوجية والبنيوية (ثم ما بعد البنيوية : التشريحية) . وتوالت أعمال تودوروف في هذا الاتجاه ومن آخرها كتابه (شاعرية النثر) و (نظرية الأدب في فرنسا اليوم) صدر عام ١٩٨٢ وله دراسة عن (ألف ليلة وليلة) حللها بناء على علاقة (الصوت ـ الصمت) حيث كان الصوت معادلا للحياة فشهر زاد تحكي لكي تعيش ، بينما الصمت يعادل الموت لأن موت البطلة مرتبط بلحظة انتهائها من (الحكاية) .

وأنواع القراءة الثلاثة هي :

١ ـ قراءة شرح

٢ ـ قراءة إسقاط

٣ ـ قراءة شاعرية (Poetics) .

واتحدث عنها في الفقرات التالية (الخطيئة والتكفير ٧٥)

٣ ـ٣ فقراءة الشرح هي قراءة علمية تحرص على البقاء داخل حدود النص ، وتسعى إلى خدمة النص المقروء ، وهدفها الايضاح والإفهام . وهي فعالية قديمة جدا ، خدمت العلوم والمعارف الإنسانية ، ومارسها كل العلماء منذ بدء تاريخ العلوم . وهي ـ غالبا ـ صحيحة ، وتمثل مادة أوليه لتحويل غير المفهوم إلى شيء مفهوم . والشارح فيها وسيط بين النص والقاريء ، وكأنه يمارس وظيفة تعليمية . وهي مقبولة إذا وقفت عند هذا الحد ، ولكنها مرفوضة إن هي ادعت لنفسها صفة (القراءة الأدبية) ، لأنها ليست فعالية أدبية ، وإنما هي فعالية علمية تعليمية لا أكثر . ولقد وقع كثير من الناس في هذا الانحراف المعرفي حيث مارسوا قراءة الشرح ، وسموها أدباً ، مما اوجد سوء فهم واسع لوظيفة الأدب ، وصار مجهودهم عندئذٍ مجرد إعادة معاني النص بكلمات مغايرة لما في أصله . وهذا انحراف بالنص عن وظيفته الجمالية إلى (وظيفة معنوية إفهامية) لم تكن غرضا له . وكانوا كمن فسر الماء بعد الجهد بالماء .

٣ ـ ٤ أما قراءة الإسقاط فهي الداهية الدهياء ، وهي مرض العصر وصرعة المتطفلين على الأدب الذين يجلبون إلى النص كل مافي ذواتهم من عقد وأوهام ، فيسقطونها على النص ويتشبثون بأي معرفة جديدة ، ليجعلوا منها ثقافة للأدب حتى وإن كانت هذه المعرفة غريبة ولم تمحَّص بعدُ لتثبت مصداقيتها . وهذه وظيفة يستطيع أن يمارسها أي قاريء علقت في ذهنه أية معلومة طارئة ، حتى صار هذا الباب مفتوحا لأنصاف المتعلمين ممن يرون الأعمال الأدبية صورا (أيديولوجية) أو صورة أشعة للمؤلف نرى

فيه أمراضه وأمراض جيله ، وكأننا في عيادة طبية نفسية ولسنا في درس أدبي . وهي مطية لان ظهرها لكل متسلق ، بينما حافظت قراءة الشرح على حصانتها لأنها فعالية علمية ، فشرفت بذلك على قراءة الإسقاط ، لكنها لم تقترب إلى الفعالية الأدبية ، وظلت داخل حدود وظيفتها التعليمية في حدود النص ، أما قراءة الإسقاط فقد عبرت حدود النص وجعلته مسلكا مشرعا إلى المؤلف وعصره وجيله ، أو إلى نفس القاريء ذاته . والنتيجة هنا هي قول إبداعي خاص بالقاريء - وإن تسمى بالنص - هذا إذا كان القاريء متمكنا من ثقافته ، وإلا فإننا سنجد عرضا متقطعا لسياحة مبتسرة في عالم المعرفة ، لا تفيد شيئا غير أن تُسوِّد من الورق ماكان أبيض نظيفا .

٣ - ٥ أما القراءة الشاعرية فهي قراءة تبحث عن البنى الكلية للنص (أو النصوص) حسب تجليها في الصياغة اللغوية . وهذه البنى لابد أن تنبع من (داخل) العمل ، ويجب أن تكون مصادقة لروحه ، لأن (مجرد المطاردة وراء نماذج بدائية مقررة سلفا وسابقة على تجربة القراءة ليست بحالٍ تطبقا للشاعرية وإنما هي مَسْخَرة لها) كما هي مقولة (شولز) منبها إلى الانحراف الذي حدث لدى المقلدين للبنيويين الذين سمحوا لأنفسهم بأن يستعيروا نماذج استنبطها بعض الدارسين لأعمال معينة ، فأخذها هؤلاء وفرضوها على نصوص أخرى ظنا منهم أن ذا عمل بنيوي ، وما ذاك ببنيوية ، وإنما هو مسخرة لها تجعله إسقاطا لأنه فرض على النص ولم ينبع منه .

ومن هنا فإن (الشاعرية) وظيفة جمالية ، تتجلى في الإبداع من حيث إنها سمة العمل الإبداعي ، وتتجلى في القراءة من حيث

إنها وظيفة قرائية متطورة تسعى إلى تفكيك النص إلى عناصر داخلية من أجل إعادة تركيبها ، لندرك بذلك وظائف العلاقات بين العناصر مما يكون أخيرا (كلا) بنيويا نموذجيا للعمل المقروء . وكل هذا يتم حسب أعراف الجنس الأدبي الذي ينتمي له النص المقروء بناء على تقاطع السياقين الأكبر والأصغر ـ كما ذكرنا في المقالة الأولى عند حديثنا عن علاقة النص بالمؤلف ـ .

ومن هذا نلمس خطورة القراءة على النص ، فهو قد قام على انحراف الرسالة اللغوية من وظيفتها الأولية ـ التي هي الإفهام ـ إلى وظيفة جمالية ، وعاش محملا بمكونات هذا الانحراف . وهو معرَّض دائما للاستقبال الخاطيء الذي يعيده إلى وظيفته الأولى بأن يجعله مادة إخبارية ذات قيمة نفعية (معنوية في قراءة الشرح واجتماعية في قراءة الإسقاط) . ولا ينقذه من هذا السقوط إلا القراءة الشاعرية وهي مايتناول الأدب على أنه أدب . وهو وإن كان قولا إلا أنه لايتوقف عند حد القول ، ولكنه يتجاوزه إلى حالة (البيان) ومن وظيفة الشاعرية أن تتلمس الأسباب التي حوَّلت الرسالة من (قول) إلى (بيان) ، ثم تحاول استنباط سحر هذا البيان وهو أثره الجمالي . ومتى ماكانت القراءة مستهدفة لذلك فهي ـ إذاً ـ قراءة شاعرية . وهذه هي إحدى صور المنهج البنيوي في تناول الأدب تناولا يعتمد على علم اللغة (الألسنية) ويرتكز على مافي النص من جماليات .

٣ ـ ٦ ولكن السؤال هنا هو عن العلاقة بين القراءة كتذوق والقراءة كعلم ؟ وهل قاريء الأدب متذوق أم عالم ؟ وماصلة هذا بالقراءة الشاعرية ؟ .

والجـواب هو أن القـراءة الأدبية قـراءة تذوقيـة انطبـاعية بالدرجة الأولى ، والحكم على (جمال) النص هو حق طبيعي أولي للذوق الأدبي السليم . ولا يمكن لقوانين العلم ـ مهما حاولت ـ أن تجعل ماهو غير جميل في ذوقنا جميلا . وعلاقة المنهج النقدي هنا هي عـلاقة مصـادقة فقط . فـالجميل يتقـرر من خـلال التلقي المباشر ، ويقرره القاريء المدرب أدبيا على القـراءة التذوقيـة . وعندما يتقرر هذا الجمال ، يأتي دور المنهج النقدي ليسبر أسرار هذا الجمال ، وذلك بأن يستخدم وسائله المكتسبة معرفيا ليحلل بها ماتم إدراكه ذوقيا . أي بكلمات أخرى محاولة وضع الموضوعية لما يدرك بغير الموضوعية ـ كما قال المسدي مرة ـ . أي الذوق أولاً ثم الفحص النقدي بعد ذلك لتبيان مصداقية حكم الذوق وتبريره (علميا) بكشَف أسباب الجمال . وهذه عملية سماهـا بيتيت ـ البنيوي الأمريكي ـ بالتوازن الانعكاسي . أي أن أحكام النقـد هي انعكـاس تتوازن بـه هذه الأحكـام مع انـطباعـات الذوق السليم . أي أننا نحاول أن نبرهن على صدق حكم الذوق . ومن هنـا تأتي الشـاعريـة التي هي اتحاد الـذوق السليم مع المعـرفـة المكتسبة ـ علميا ـ لبرهنة (الجميل) وتعليل التذوق .

٣ ـ ٧ والنص في هذا كله يقف (إشارة حرة) تمثل (دالا عائما) يتوجه أبدا نحو مدلول غير محدد . ويقوم القاريء بعملية (الدلالة) أي الربط بين (الدال) العائم و (المـدلول) المـطلق . ولكن الدال وجود ، أما المدلول فغياب ، ويتم جلبـه بواسـطة القـاريء ، وهي عملية يتفـاوت فيها قـاريء عن آخـر حسب قدرات كل واحد من الموهبة والمعرفـة . فالقـاريء الشاعـر قد يطرب لسماع إشارات قصيدة لشاعر سواه طربا يتجاوز كل أنواع

الاستقبال ودرجاتها عند غيره من المتلقين ، وذلك لفرط حاسته اللغوية ودقة إدراكه لطاقة الإشارة وانعتاقها . ونحن نعرف قصة الفرزدق حينما سجد مبهورا عند سماعه بيت شعر للبيد في وصف الطلل :

وجـلا السيـول عـن الـطلول كـأنها
زُبـرٌ تجـدُّ مـتـونها أقـلامـهـا

وهذا بسبب تفاوت أحوال القراء في انفعالهم مع النص ، وكل هذا خاضع لمدى ما عند الفرد من فطرة الاكتساب اللغوي وحاسته نحوها . فالذي تقصر حاسة اللغة عنده يشعر بأن المعجبين بالشعر والمنفعلين باللغة ليسوا سوى مساكين غلب عليهم الهوى وصرفهم عن عزائم الأمور . وهذا حكم صحيح في مقاييس هذا الإنسان لأن طبعه غير لغـوي ، أو لنقل غـير شاعـري ـ على مفهـوم أن الشاعرية هي درجات الإبداع العليا للغة بغض النظر عن جنس الإبـداع ـ . وبسبب هذه المقـدرة اللغويـة وجودا أو عـدمـا أو درجات ، فإن القراءات تتفاوت وتتنوع حتى ليستحيل وجود قراءة واحدة لنص واحد . وإنما نجد أنفسنا دوما أمام نص واحد يقابله قـراءات لا حصر لها . وكـل واحدة منهن هي قـراءة صحيحـة بالنسبة لفاعلها ، ولذا يتحول النص الواحد إلى آلاف (أو ملايين) النصوص حسب عدد قرائه على مر الزمن . وبمقدار ما تستطيع اشارات النص على الانعتاق من قيد المعنى المحدد تكون طاقاتها على الإبداع وعلى التنوع ـ ولكن حسب أبنيتها الكلية ، داخل أعراف جنسها وسياقاتها ـ . وهذا يوضح لنا أهمية القـاريء في العملية الأدبية . ومن ثم يتحول القاريء من مستهلك للنص إلى منتج له ، كما هي مقولة بارت .

اســـــتدراك :

في المقالة الأولى تحدثت عن علاقة المؤلف بالنص وأشرت إلى أهمية تقاطع السياقين الأكبـر والأصغر عبـر النص ، لكي نتمكن من تأسيس طاقات إشارات النص الـدلالية حسب أعـراف الجنس الأدبي . وهذا قول أشرت إليه ، ولكن فاتني أن أشير إلى قضية (النص اليتيم) أي النص مجهول المؤلف . واذا ماجهلنـا المؤلف فإننا سنجهل معه السيـاق الأصغر الـذي عرفنـا أنه جمـاع نتاج المؤلف . والسؤال عندئذٍ يأتي حول أثر ذلك على النص . والحق أن هذا يؤثر في تفسيرنا للإشارات النصوصية لأننا نعرف جنسها الأدبي فقط ، لكننا لانقوى على ربطها بنتاج معين لمؤلف بعينه . ومن هنا فإن إشارات النص ستفقد جانبا من إمكانات تفسيرها وسنعتمـد على أعـراف جنسها فقط . وهـذا يجعلها نـاقصة من الناحية التفسيرية وكل تفسير لها سيكون معلقا بانكشاف سياقها الأصغر ـ الذي قد يغير من وظائف عناصرها حسب قيمها لدى منشئها ـ . ولكننا مع هذا سنظل نقرأ ونفسر كل عمل أدبي حتى وإن جهلنا صاحبـه ، وستظل قـراءاتنا لـه شاعـرية (بنيـوية / سيميولوجية) لأننا نستطيع الاعتماد على أعراف الجنس الأدبي لهذا النص اليتيم . ويظل النص يتيما حتى نجد أباه ، الذي به سنعيد قراءة النص بناء على اكتشافنا لسياقه الأصغر الذي ستقوم به نقطة التقاطع التي تحدث جدلية جمالية بين المبدع والجنس الأدبي ويتجلى من خلالها مدى تفرد المنشيء وتميزه .

محمود أمين العالم : هذا الألسني المتورط

١ ـ من نقد اللحظة إلى نقد اللحظة

لم تكن مبادرتي بشراء كتاب (ثلاثية الرفض والهزيمة) للأستاذ محمود أمين العالم إلا لرغبة جامحة في نفسي لأرى أحد النقاد الرواد يتصدى لبعض الأعمال البارزة في مرحلتنا الحالية ، لأن هذا سيقوم أمامي كمحاكمة نقدية لما يمكن أن يكون تقدما فكريا وأدبيا في عصرنا هذا ، أو لما يمكن أن يكون جمودا فكريا يظل يجتر أعشاب الأمس ، ويسوِّق بضاعة صنعت قبل ثلاثين سنة ، وكأنه يعقد قران رجل عجوز على فتاة يافعة . ولهذا فإنني أمسكت بصفحات كتاب (العالم) ألاحقها واحدة بعد أخرى متلهفا في البداية لكي أقرأ ، ولم يكن يخطر لي على بال أن لهفتي هذه ستتحول أخيرا من لهفة (قراءة) إلى لهفة (كتابة) عن تجربتي مع هذا الكتاب الذي صار الآن يمثل عندي (حالة) من حالات الفكر النقدي (المرتدّ) عندنا .

والعالم هو أحد رواد النقد الأيديولوجي في الخمسينات ، وهذا النقد ـ كما نعلم ـ كان من جنس (نقد اللحظة) أي أنه حديث المناسبة والظرف الآني ، ولم يكن نقدا منهجيا يعتمد على أية نظرية نصوصية ، وإنما كان يعنى بالمعاني الظاهرة للنص مهما كانت ساذجة أو بسيطة . ولم يكن يغوص في الأعماق أو يطمح إلى دراسة الدلالات الضمنية للنص . ولقد أكد هذا الأستاذ محمود العالم حينما قال عن مرحلة الخمسينات بأنها (قد طغت على كثير

من تطبيقاتها العناية بالدلالة والمضمون نتيجة لبعض الملابسات بل اللحظات التاريخية والسياسية والاجتماعية التي كانت تحتدم بها تلك المرحلة) ، ويقول أيضاً مؤكداً على هذه النقطة إن (التطبيقات التي كانت تهتم بالمعمار الداخلي أوالصياغة الفنية لم تكن في الحقيقة تتعمق هذا المعمار أو هذه الصياغات ، وإنما كانت تلمسها لمسا يفتقر بالفعل إلى منهج إجرائي محدد وموحد) ، ويؤكد فيما تلا ذلك على أن نقد الخمسينات كان (نقد اللحظة) ، حيث يرتبط الحكم النقدي ارتباطا كاملا بالملابسات الآنية ، أي أن ذلك فرض للخارج وظروفه على النص وجمالياته ، وبذلك يقول العالم إن النقد (قد يختلف عند نفس الناقد من تطبيق إلى آخر بحسب الملابسات واللحظات التي أشرت اليها) ـ انظر ص ١٠ من الكتاب ـ .

ولهذا السبب يأتي (العالم) ليعلن تراجعه عن نقد الخمسينات ، ويحاول تبرئة فكره من الارتكاس إلى تلك المرحلة ، ويقوم بمداخلة مستميتة لربط نفسه بالنقد الألسني ، ولكنه يقحم نفسه كارهاً ـ أو مكرهاً ـ لأنه يتقدم خطوة ويتراجع خطوتين حتى ينتهي في آخر فصول الكتاب بالتراجع التام ، وكأن الكتاب جاء بيانا لحالة التردد التي يعيشها الأستاذ (العالم) ، والتي آلت به إلى التناقض بين مايقوله في صفحة وما يتبعه من قول في صفحة أخرى ، أو بين مايقوله في التنظير ومايفعله في التطبيق ، وكأن (نقد اللحظة) مازال يلازمه ويستحوذ عليه .

وهو لا يأخذ من اتجاهات النقد الألسني إلا ماسماه بالهيكلية ، ريقصد به (البنيوية) وفي هذا خلط مشين ، لأن الهيكلية تقابل الشكلية (**Formalism**) بينما البنيوية ترجمة لـ

(Structuralism) وهاتان مدرستان متمايزتان وإن جاءتا معاً تحت مظلة الألسنية ، واتفقتا في التركيز على (نصوصية) النص الأدبي . إلا أن البنيوية تعمد إلى فحص النص من خلال أبنيته الصياغية كوحدات فنية تقوم كعناصر متمايزة تشتبك مع بعضها في (علاقات) . وهذه العلاقات هي ما يؤسس قيمة هذه الوحدات ويشكل بالتالي دلالتها الكلية التي هي دلالة ضمنية طبيعتها الشمول والعالمية مما يضمن للنص وجوداً مطلقاً يفتح له مستقبله القرائي المفتوح أبدا . أما الشكلية فإنها تعنى بالخصائص الجمالية لأسلوب النص ، وهذا يتكامل مع اتجاه البنيوية ولكنه لايغني عنه .

ولا ريب ان هذا الخلط لدى (العالم) بين هاتين المدرستين هو ما أدى به إلى الظن بأن البنيوية (أو الهيكلية على حد تعبيره) تُعنى بالشكل فقط وتغفل (الدلالة والمعنى في العمل الأدبي والإنساني عامة ـ كما يقول العالم في صفحة ١١ من كتابه) . ولقد نص في حديثه هذا على أسماء رواد البنيوية مثل ليفي شتراوس ورولان بارت . ولولا هذا التصريح بهذه الأسماء خاصة لظننا أن العالم يتكلم عن (الشكلية) وليس عن البنيوية لاسيما وأنه قد استخدم تعبير (الهيكلية) كمسمى للمدرسة التي كان يتحدث عنها .

أما وقد جاءت هذه الأسماء وصار واضحا لنا أنه يعني البنيوية في تهمة إغفال (الدلالة) والتركيز على الشكل فقط . وهذه تهمة غير صحيحة . وكل من له صلة بكتابات رولان بارت وليفي شتراوس يدرك مدى مجانبة (العالم) للصواب . ونحن نعرف أن رولان بارت هو صاحب فكرة الدلالتين المتلازمتين في النص

الأدبي . وهما الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية . والدلالة الضمنية التي عناها بارت هنا هي حالة التجربة الجمالية أي (الحركة اللامتناهية لكل مستوى من مستويات المعنى منذ لحظة إدراكه) . وهذا مستوى دلالي أعلى من مجرد المعنى الاصطلاحي للقول الذي هو الدلالة الصريحة أو المعنى كما يريد الأستاذ العالم . والدلالة الضمنية تولّدٌ فنيٌّ تتمخض عنه الدلالة الصريحة التي هي أولية وبدائية تنمو مع سواها من دلالات النص لترتقي إلى (مدرك أعلى) به يتحول مايبدو أنه (دلالة) ، فيصبح (دالاً) على مدلول أسمى . وبذلك يتحقق قول رولان بارت (إن الدلالة الضمنية نظام دلالي على المستوى الثاني مبني على الدلالة الصريحة) .

ولقد تعرضت لهذا المبحث بتفصيل شامل في كتابي (الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ـ قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر) . ولكي أوضح الفكرة في هذه المقالة أنقل فقرات من الكتاب تعطي صورة عن موقف رولان بارت من قضية الدلالة في النص الأدبي وعن علاقة الدلالتين الصريحة والضمنية ببعضهما (ومعنى ذلك عند بارت هو أن كل دلالة صريحة تتكون من ثلاثة عناصر هي : ١ ـ الدال ٢ ـ المدلول ٣ ـ الدلالة وهي العلاقة بين الدال والمدلول . ثم يأتي بعد ذلك دور الدلالة الضمنية ولها ثلاثة عناصر أيضا هي ١ ـ الدال ، ولكن هذا الدال ذو طبيعة معقدة لأنه مركب من المجموع الثلاثي لعناصر الدلالة الصريحة التي تتجمع وتتحد لتتكون منها روح واحدة تصبح العنصر رقم واحد للدلالة الضمنية . فالدلالة الصريحة مجتمعة بعناصرها الثلاثة تصبح (دالا ضمنيا) ويأتي بعد ذلك مدلول وهو العنصر رقم اثنين ، ويليه العنصر الثالث وهو ماتتمخض عنه الدلالة الضمنية

للنص . والمعادلة بين هاتين الدلالتين غير متكافئة فقد نجد عددا من الدلالات الصريحة تشترك في تكوين دلالة ضمنية واحدة مثل أن نقول إن نغمة النص أو إيقاع القصيدة يدل على شيء معيّن أو يرمز إليه . ومن طبيعة الدلالة الضمنية أن تكون عامة وذات شمولية ، وتتجه نحو الكليات المطلقة . وهي عادة تكون من اكتشافات القاريء كموحيات للنص . ولا يجوز حرمان النص منها لأن ذلك تجريد له من قيمته الإبداعية أو إنكار للقدرة الإبداعية للقارىء الذي يملك كل الحق فى تذوق التجربة الجمالية للأدب ، وإطلاق خياله فيها بناء على الأعراف الأدبية .

ويعيننا على الاستجابة لهذا المبدأ البنيوي الدلالي أن نأخذ بفكرة بنيوية أخرى لها نفس الأهمية ، هي مفهوم السياق كما جاء عند ياكوبسون والتي تقوم على أساس (المرجع) وهو أن السياق في الأدب يمثل وضع الحالات أو حالة الحالات التي جاء القول ليعبر عنها . والمرجع في السياق هو الوظيفة الإرجاعية ، وهي قدرة الإشارة على التذكير بشيء غير ذاتها كما يعرّفها كابانس . والسياق الشعري ذو طبيعة ازدواجية مدهشة ، فما هو خلفية في بعض الأحيان يصبح أمامية في أخر. حتى إننا قد نجد في بعض القصائد تبادلاً لأدوار الإدراك تشبه خدعة الرسم الجشطالتي في تبادل المناظر الخلفية والأمامية لمواقع إدراكها) .

وأكتفي بهذا القدر منقولا من الكتاب صفحات ١٢٨ - ١٢٩ وقد أهملت ذكر المراجع تاركا ذلك للراغب بالعودة إلى الكتاب ليجد فيه مبتغاه . وهدفي هنا هو الرد على تهمة الأستاذ محمود العالم للبنيوية مربوطة باسم رولان بارت بأنها تغفل الدلالة في النص ، وفيما نقلناه تفنيد لهذا الزعم ، على أن الموروث الفكري لبارت يؤكد على اهتمامه بالدلالات الكلية ذات الطبيعة

الشمولية في اللغة وفي المجتمع ، ومن هنا كان اهتمامه الواسع بالسيميولوجيا وبنظريات الإشارات ومفهوماتها .

أما ليفي شتراوس فقد كان شديد الاهتمام بدلالات الأشياء وكان يعالج قضاياه معالجة بنيوية تعتمد على (النوى) الأساسية التي تفرز تشكلات نموذجية في تجلياتها اللغوية وفي فعلها الحضاري . ومن هنا اهتم بمفهوم الفونيم (الصوتيم) ، واستند عليه في تحلياه للأساطير ـ مثلما فعل بروب في دراسته للحكايات الفولكلورية ـ المرجع السابق ص ٣٣ ـ . وبذا يتأكد لنا أن البنيوية كما يقول عنها الكاتب الأمريكي شولز : (منهج يسعى إلى توحيد العلوم في نظام للتصور الشامل كحل لمشكلة العلاقة بين الذات الإنسانية وتصوراتها الخاصة وبين الأنظمة التعبيرية مع عوالمهم الموضوعية)[١] . وهذا أخيرا سيدخل الذات البشرية في (بحث مكشوف يتجه نحو النماذج الكلية للعقل نفسه ، من خلال الأشكال والمستويات الانتظامية التي بها يستطيع العقل الإنساني أن يمارس عالمه أو ينظم دلالة لما هو في الأصل بلا دلالة خصوصية) كما يقول فريدريك جيمسون[٢] ويحدد (أن البنيوية تعد واحدة من المحاولات الواعية والمتواصلة لتأسيس فلسفة للنماذج مبنية على القياس اللغوي والفرضية هنا تقوم على أن كل تصور واع يتأسس من داخل حدود نموذج معين وهو ـ بهذا المفهوم ـ مقرر المصير بواسطة ذلك النموذج) .

---

١ ـ راجع **Scholes, R : Structuralism in literature : Yale university prees . 1974.P.2.**

٢ ـ راجع **Jameson, F : The Prison-House of Language, princeton university press, 1974. pp. 101-109.**

والصلة هنا بين النموذج والتصور صلة عضوية مما يجعل الدلالة قضية حتمية لأنها تمثل العلاقة بين النموذج الذي هو (الدال) وبين التصور الذي هو (المدلول) وها نحن أمام الدلالة الضمنية الشمولية بشكل قاطع مما ينفي تهمة إغفال الدلالة عن البنيوية ويسقط دعوى الأستاذ العالم .



الإشارات في هذا المقال وفيما يلحق من مقالات إلى كتاب الأستاذ محمود امين العالم ثلاثية الرفض والهزيمة . دار المستقبل العربي القاهرة ١٩٨٥ وإلى كتابنا الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية النادي الأدبي في جدة ١٩٨٥

محمود أمين العالم هذا الألسني المتورط !
٢ ـ دعوى النموذج الواحد

ويقول الأستاذ (العالم) في ص ١٤ من كتابه كلاماً ليس بالقليل ، يرد به على فكرة (النموذج الواحد) التي ترى أن للأعمال الأدبية كافة نسقا نموذجيا محددا تخضع له بناء وتفسيرا حسب مافيها من أنماط لغوية ، يقوم الدارس برصدها رصداً إحصائياً شاملاً . ويسعى العالم إلى تفنيد هذه الفكرة ودحضها ، ولا غبار على ذلك ، بل إننا قد نجد في نفوسنا أشياء كثيرة نضيفها إلى ماقاله العالم لتفنيد فكرة النموج الواحد . وهي فكرة جامدة وعقيمة لا يمكن أن تقوم كأساس للقراءة الأدبية أو للتذوق الجمالي . ويكفي لدحضها أنها لا تقوى على التمييز بين الجيد والرديء من الأعمال . واعتراضنا هنا ليس على ماقاله العالم دحضا لهذا المفهوم . وإنما نعترض على زعمه أن هذه الفكرة هي مفهوم بنيوي . وهذا زعم خاطيء وواهم . ولا شك أن الأستاذ العالم يخلط هنا ـ كما خلط من قبل ـ بين البنيوية وبين مايسمى بالأسلوبية الوصفية . وهذه الأخيرة ممارسة نقدية و قع فيها بعض الأسلوبيين الذين اعتمدوا على نظام الرصد الإحصائي لكل أبنية النص (ولاشك أن ياكوبسون قد وقع في شيء من الميكانيكية العقيمة في إغراقه بالوصف الأسلوبي الذي يقوم على رصد إحصائي شامل لكل أبنية النص النحوية والبلاغية وكل تركيباته اللغوية مما جعل بعض دراساته مجرد بيانات إحصائية لما يتضمنه

النص من هذه التراكيب التي يفترض ياكوبسون أنها تشـرح لنا أسباب الإبداع الفني ـ الخطيئة والتكفير ص ٧٦) .

ولكننا في النهج البنيوي وفي التحليل التشريحي للنص لا نعمد إلى أسلوب الرصد الإحصائي المطلق . وإنما نأخذ بتشريح النص إلى وحدات تمثل أبنيته الأساسية . والأبنية التي نأخذ بها هي فقط تلك التي تؤسس قيمة جمالية تقوى على النهوض بالنص إلى مستـوى الدلالـة البنيويـة الشموليـة بحيث تقيم فيه دلالتـه الضمنية الكلية بناء على أن الوحدة البنيوية هي كما عرّفها بياجيه ذات شمول وقابلة للتحول المستمر وذات تحكم ذاتي . وأي وحدة لا تتوفر فيها هذه المزايا فهي وحدة غير مؤهلة لأن تكون بنيوية . كما أن أي وحدة لا تقوى على إحداث التأثير الجمالي هي وحدة إنقاص وتثبيط في مستوى النص . وقيمة النص تعلو في احتوائه على أكبر عدد من الوحدات ذات التأثير بينما يقلّل من قيمته وجود البنى العقيمة . وبهذا تختلف النصوص في مستوياتها وفي تأثيرها وفي قيمها الجمالية (ومن خلال محاولة التمييـز بين أبنيـة النص يستطيع الدارس أن يميِّز بـين ماهـو من خصائص الجنس الأدبي عامة ، وبين ماهو خاصية أسلوبية تنفرد بها القصيدة بالذات ، وبين ماهو خصائص مجتلبة من جنس أدبي آخر مختلف وذلك كي نتعـرّف ليس على القصيـدة ولكن على (الشعـر) في القصيدة . ونتقل حينئذ من الوصف إلى الحكم .

ولقد تصدى النقاد الألسنيون لنهج ياكـوبسون الـوصفي منتقدين الاقتصار عليه وأخذه كمسلّمة مسبقة في أن الأبنية تفسر سر الإبداع . وهو افتراض لا يصمد في وجه النقد ويكفي لرفضه [illegible] قول بداهة . ولكن هذا لا يوجب أن يكون كل

قول إبداعا . ولو حاولنا أن نستنبط أنظمة بنيوية لألفية ابن مالك تتوافق فيها مع أنظمةَ «وا حر قلباه» للمتنبي لما أعجزنا ذلك ، ولكن هذا لا يجعلهما في منزلة واحدة ، مما يعني أن الأبنية لا تسبق الإبداع وليست سببا له ، ولكنها نتيجة له) .

ولعل أفضل الحلول لمشكلة العلاقة بين البنية اللغوية والأثر الجمالي هو فيما (جاء به بيتيت نقلا عن راولز وهو ـ مبدأ التوازن الانعكاسي ـ وهو مبدأ يقوم على حتمية التوازن بين الذوق الجمالي وبين البنية ، أي أن البنية لكي تكون خاصية أسلوبية لابد أن تكون انعكاسا للحس الحدسي الذي نشأ عند القاريء كنتيجة لاستقباله لها . وهذا المبدأ يؤسس القراءة على أنها أصل ينطلق منه للتحليل ، والنقد يكون محاولة لبرهنة الذوق الصحيح أو كما يقول شتراوس : «إن هدف البنيوي هو أن يكتشف لماذا الأعمال الأدبية تأسرنا» . أي أن الأسر يقع أولا ثم تتبعه عملية اكتشاف أسباب هذا الأسر . وهذه ليست سوى محاولة «لإرساء قواعد الموضوعية فيما يدرك بغير الموضوعية» كما يقول عبدالسلام المسدّى) . والاقتباسات هنا من : الخطيئة والتكفير ص ٧٨ .

وهذا الموقف هنا هو ما يأخذ به ليفي شتراوس أستاذ البنيوية في فرنسا ، وكذلك رولان بارت وهما الأسمان اللذان نص عليهما الأستاذ العالم في ص ١١ .

وليس من أحد في مدارس النقد الأدبي كلها بأبعد من (بارت) عن تهمة النموذج الواحد ، ويكفي أن نستذكر مؤلفاته وتنوعاتها في نهجها وفي تطورها بدءا من دراسته لأعمال راسين عام ١٩٦٣ وانتهاء بكتابه عن قصة بلزاك (ساراسين) عام ١٩٧٠ التي

تعد فتحا مذهلا في قراءة النص الأدبي وتشريحه وصارت علامة بارزة في المدرسة (التشريحية) في فرنسا وأمريكا . ومن مباديء بارت الأساسية مبدأ إلغاء المعنى الواحد ، ومن ضمن ذلك النموذج الواحد . لأن النص عنده ذو طبيعة جماعية وكلما زادت جماعية النص (تضاءلت فيه صفة النص المكتوب قبل القراءة) أى أن القراءة هى التي تصنع النص وبالقراءة (تتحقق المعاني بواسطة أثر نظامها) والقراءة التشريحية (تتضمن النية في مضاعفة أنظمة النص . . . وهى أنظمة لا ينتهي منظورها عند الأنا ولا عند النص) ـ راجع الخطيئة والتكفير ص ١٤١ . وهذا ما يؤسس الأثر الجمالي غير المتناهي . هذا هو مبدأ بارت في حالات المعاني ومستويات الدلالة وانطلاق أنظمتها ، فكيف يأتي الأستاذ العالم حاملا قلم الاتهام للبنيوية ممثلة بشتراوس وبارت في أنها تعمد إلى النموذج الواحد . . وهذا الاتهام لا أساس له ولابد أن (العالم) وقع فيه حينما خلط بين البنيوية وبين الأسلوبية الوصفية وشتان مابينهما .

ولعله من المفيد في ختام هذه الفقرة أن أنقل صورة كتبها البنيوي الأمريكي فنسنت ليتش حدد فيها منطلقات البنيوية كالتالي :

١ ـ تسعى البنيوية إلى استكشاف البنى الداخلية اللا شعورية للظاهرة .

٢ ـ تعالج العناصر بناء على (علاقاتها) وليس على أنها وحدات مستقلة .

٣ ـ تركز البنيوية دائما على الأنظمة .

٤ ـ تسعى إلى إقامة قواعد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء ، وذلك لتؤسس الخاصية المطلقة لهذه القواعد (Deconstrutive Critisim 17) وللتفصيل راجع : الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ـ ص ٤١ .



محمود أمين العالم هذا الألسني المتورط !
٣ - التباس المفهومات

يتعرض الأستاذ محمود أمين العالم للخلط الذي يحدث في المفهومات النقدية (بين الدراسة الأدبية ومحاولة إقامتها على أساس علمي وبين النقد الأدبي - ص ١٦ ثلاثية الرفض والهزيمة) ثم يعود في ص ١٨ ليحاول تقرير أن هناك فرقا بين علم الأدب أو البيوطيقا (علم الإبداع الأدبي) - كما يترجمها العالم) وبين النقد . وهو يعكس تهمة الخلط في هذه المفهومات على الاتجاه الألسني في النقد الحديث . ولكن الذي يخلط - في الحقيقة - هو الأستاذ العالم نفسه . وذلك لأن الدراسة الأدبية لا تقوم كمقابل مغاير للنقد الأدبي ، لأن الدراسة الأدبية صورة من صور القراءة الجادة ذات الشمولية ، إما لأعمال كاملة أو لفترة معينة ، وهذه ممارسة نقدية مشروعة ومطلوبة . وهي ليست مصطلحا بديلا عن البيوطيقا أو الشاعرية - كما أترجمها - ولكنها جزء منها ، كما أن النقد الأدبي لا يقف كمفهوم مقابل للشاعرية (البيوطيقا) بحيث تكون (الشاعرية) هي النظرية والنقد هو الممارسة . . إن هذا خلط يقع في ذهن الأستاذ العالم فقط ، أما لدى الألسنيين فليس هناك انفصام بين النظرية والتطبيق . وذلك لأن النظرية تنبثق من النص ذاته ، كما أن التطبيق هو فعالية قرائية مصدرها النص الأدبي . ولذا فإن (الشاعرية) الجديدة هى نظرية نصوصية تنبع من النص وتنعكس عليه ، وليست جسدا غريبا يفرض على الأدب من خارجه أو أيديولوجية مذهبية تسقط على النصوص وتسلط عليها

لتفرض عليها فكرا لم ينبع من داخلها ولم يتأسس فيها .

والشاعرية (البيوطيقا) التي غابت عن بال (العالم) هي كما حددها أحد مريدي الألسنية في فرنسا ـ تودوزوف ـ تشمل مجالات ثلاثة هي :

(١) تحليل أساليب النصوص .

(٢) تسعى الشاعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي .

(٣) تأسيس نظرية ضمنية للأدب (راجع الخطيئة والتكفير ص ٢١) .

ونلاحظ من ذلك أن الفقرة (١) تعني النقد الأدبي كممارسة قرائية عملية ، كما أن الفقرة الثانية هي بعينها الدراسة الأدبية ، التي تعتمد على (استنباط) الشفرات . والاستنباط يؤكد على أن الممارسة هنا ليست تعسفية خارجية ولا هي مفروضة على النصوص أو مسقطة عليها . ولكنها نابعة منها وهي تجليات لإبداعها .

أما الفقرة الثالثة فتعني تأسيس النظرية التي تقوم على الدلالة الضمنية للأعمال الأدبية وهي انبثاق (الكل) من علاقات الأجزاء وهذه نتائج للقراءة النصوصية ، وليست إسقاطا عليها وهي لاحقة لها ، وليست سابقة عليها . والحق أن الأستاذ العالم بمنهجه المعروف هو الذي يأخذ بمبدأ النظرية المعدة سلفا والقوالب المصنوعة من قبل ليجعل منها مقياسا يزن به النصوص مهما حاولت الانفكاك من قيوده ـ كما سنرى في تحليله لرواية (اللجنة) لصنع الله إبراهيم .

على أن العلاقة في النص الأدبي تتمحور حول ما سماه رولان

بارت (بالمحتمل النقدي) وشرحه معتمدا على أرسطو الذي أقام (تقنية الكلام المتحايل اعتمادا على وجود محتمل معيّن ، مختزن في فكر البشر بوساطة التراث والحكماء والأغلبية والرأي الشائع . . إلخ . إن المحتمل هو ما لا يناقض ، في أى أثر أدبي أو خطاب ، أيا من هذه السلطات . إنه لا يتطابق بكيفية حتمية ، وما كان ـ فهذا مجاله التاريخ ـ ولا وما ينبغى أن يكون ـ فهذا مجاله العلم ـ وأنما يتطابق فقط وما يعتقده العموم ممكنا ـ حتى ولو كان مفارقا تماما للواقع التاريخي أو للممكن العلمي) ـ راجع النقد والحقيقة ص ١٦ ترجمة إبراهيم الخطيب ـ الشركة المغربية . الرباط ١٩٨٥ م .

وهذا المفهوم كمحتمل نقدي هو فعالية ثقافية قرائية تجمع بين النص والقاريء في تلاقح كلي يجعل لغة النص جماعية وليست فردية معزولة .

وفكرة النص المعزول تنقلني بعنف إلى (ص ٢٢) من كتاب الأستاذ العالم حيث أجد الحقائق مقلوبة مرة أخرى حينما أخذ يلوم النقد الألسني ويعرض به متهما إياه (بالاقتصار على دراسة النص الأدبي كمعطى في ذاته ساكن ثابت معزول متعال) ويقول مفندا ذلك أن هذا (قصور علمي في دراسة أدبية هذا النص) . .

ولعمري إن الجملة الأخيرة لهي عين الصواب ، سوى أنها كلمة حق أريد بها باطل . . . فهي أولا من مقولات الألسنيين ضد فكرة (النص المعزول) أو (النص المغلق) والألسنيون هم حاملو لواء النص المفتوح . . فما بال (العالم) يتهمهم في أمر وقفوا منه موقفا صارما وفندوه بشكل قاطع .

ولا شك عندي أن (العالم) يخلط هنا أيضا بين الألسنية وبين ما يسمى بالنقد الجديد الذى انتشر في إنجلترا وأمريكا ، وأبرز رواده

ريتشاردز ، وكان يأخذ بمفهوم (النص المغلق) أو (العمل المغلق) كما هو مصطلحهم . . وفيه كانوا ينظرون للعمل معزولا عن كاتبه وعن زمنه وعن جنسه الأدبي . ولكن رواد الألسنية سخروا من هذا الاتجاه وقوّضوا منطقه ، وفي ذلك كانت مقالة رولان بارت عام ١٩٧١ بعنوان (من العمـل إلى النص) ولقد لخّص فنسنت ليتش الأفكار الرئيسية لهذه المقالة فيما ترجمته بالتالي :

(١) يتم التفاعل مع النص في فعالية شاملة من العطاء اللغوي وذلك نقيض العمل الذي هو تقليدي .

(٢) النص يتحدى كل حواجز العقلانية والقرائية وقواعدهما ، وبذلك يتجاوز كل التصنيفات والطبقيات التقليدية .

(٣) يتمثل النص في التحول اللا محدود للمدلولات من خلال التحرك الحر للدال الذي يفلت بطاقة لا تحدّ ، ولذا فهو غير قابل للانغلاق أو التمركز .

(٤) يحقق النص حداً غير قابل للتحجيم من الدلالات الكلية . لأنه مبني من الاقتباسات المتداخلة مع النصوص الأخرى ، ومن الإرجاعات والأصداء ، ومن اللغات الثقافية ـ التي هي غامضة الهوية وغير قابلة لرصد ـ لذا فالنص إنما يستجيب للانتشار فقط **Dis semination** ـ أي أنه ينتشر في النصوص اللا نهائية التي تداخلت معه . .

(٥) النص مفتوح ومطلق للخروج ، والقاريء ينتج النص في تفاعل متجاوب لا في تقبل استهلاكي (ليتنش : المرجع السابق ١٠٦ أو الخطيئة والتكفير ٦٢) .

هذه بعض اقتباسات تبيّن موقف رولان بارت من مفهوم العمل المغلق . وهو ليس وحيدا في هذا الرأي ، وإنما يجري معه كل

أصحاب التوجه الألسني مثل شولز وجينبه وليتش وتودوروف ، وهي مواقف لا يتسع المقام هنا لعرضها ، ولقد فصلت القول فيها في (الخطيئة والتكفير ص (٦٠ ـ ٦٤) . وفيها إيضاح لموقف الألسنيين من مفهوم (العمل المغلق) مما يسقط دعوى الأستاذ العالم ، وينفي التهمة عنهم . فيما تظل تهمة الخلط قائمة على محمود أمين العالم بين الألسنية والنقد الجديد في هذه الفكرة مثلما خلط من قبل بين البنيوية والشكلية ـ كما وضحنا في المقال الأول ـ ثم خلط بين البنيوية والوصفية الأسلوبية كما تكشف لنا في المقال الثاني .

والخلط بين هذه الاتجاهات والمدارس هو الذي أحدث الالتباس لدى (العالم) مما جعله يحارب الألسنية بأسلحتها ، ويتبنى نظرياتها فيما يحسب أنه يفندها . . ولقد حرصت أن تتركز اقتباساتي على ليفي شتراوس ورولان بارت وتودوروف لأنهم هم الذين ترددت أسماؤهم في كتاب (العالم) ودارت حولهم اتهاماته ، وأخذ يرد على ما سماه (قصورا علميا) لديهم بمقولات هي في الأصل من بنات أفكارهم ، وهذا ما جعلني أصف (العالم) بالألسني المتورط ، لأن حججه ضد الألسنية هي أفكار هذه المدرسة ، بينما اتهاماته كانت تلبيساً على هذا النهج النقدي الرائد ، هو منها براء ، وهي فقط إما عالقة ببعض مريديها ، ولكن رد عليهم أقطابها كما حدث مع الأسلوبية الوصفية ، أو هي من مقولات اتجاهات نقدية غير ألسنية كمدرسة النقد الجديد . .

وقبل أن أختتم هذه الحلقة أشير إلى أنني قد ترجمت مصطلح بويتيكا **Poetics** بـ (الشاعرية) وقد شرحت ملابسات ذلك بتفصيل في الخطيئة والتكفير ص ١٦ ـ ٢٠ .

محمود أمين العالم هذا الألسني المتورط !
٤ ـ ملاحظات على النظرية

يعتمد كتاب الأستاذ محمود أمين العالم (ثلاثية الرفض والهزيمة) على قسمين أحدهما مقدمة نظرية ويليها (دراسة) لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم . وكم نجد الأمر فيه غريبا إلى حدّ مذهل أن يكون التنظير معزولاً عزلاً حاداً عن التطبيق ، بحيث لا نجد للفكر النظري في الصفحات الأولى أي أثر على ممارسة المؤلف التطبيقية بعد ذلك ، على الرغم من قوله إنه سيعمد الى تطبيق ما نظّر له . وسنشير إلى بعض هذه المفارقات في هذه المقالة وإلى بعض آخر في المقالة اللاحقة . ولهذا فإن هذه المقالة ستكون ملاحظات على مقولات العالم النظرية ، أما اللاحقة فستكون ملاحظات على ممارساته التطبيقية ، وملاحظاتنا هذه المرة هي :

١ ـ يقول الأستاذ العالم في (ص ٢٥) محددا ثلاثة مفهومات للنقد الأدبي (**الأول هو الطابع الإبداعى للعمل الأدبي الذي لا ينبغي أن تحده أو تقيده معايير نظرية مسبقة أو مطلقة** . والثاني هو أسبقية الممارسة على النظرية ، لا بمعنى الفصل بينهما أو بمعنى الأولوية العملية ، وإنما بمعنى ضرورة اختبار النظرية وإغنائها دائما بالممارسة . . والمفهوم الثالث هو ما ينبغي أن تتسم به الممارسات النقدية من طابع تركيبي إبداعي يرتفع بها عن حدود التحليلية الخالصة) .

وهذا الكلام المقتبس بين قوسين هو كلام الأستاذ العالم بنصه ، ولولاوروده في كتاب العالم لظنناه اقتباسا من رولان بارت أو أحد الألسنيين غيره ، لأنه فكر ألسني خالص ، ويكفي أن نقارنه بمجالات (الشاعرية) الثلاثة التي وردت من قبل في مقالنا الثالث (أو في الخطيئة والتكفير ص ٢١) .

وتتأكد ألسنية العالم في ص ١٩ حينما نفى (ربما مكرها) أن يعني (أن الناقد يسقط أيديولوجيته إسقاطا خارجيا على العمل الأدبي الذي يدرسه) . . .

ولقد استعملت كلمة (مكرها) لأنني لا أجد لكل مقولات العالم المقتبسة أي أثر على نقده التطبيقي لروايات صنع الله إبراهيم ، وإنما أجد فيها إسقاطا وقهرا للنص ولكل طاقات الإبداع فيه - كما سنرى في المقال اللاحق - مما يعني أن (العالم) يقول كلاما لم يبلغ شغاف قلبه ، وإنما هو يتبنى هذه الأفكار عقليا فقط دون أن يهضمها وجدانيا .

ولنقرأ - أيضا - بعض كلام جاء في (ص ٢٥) هذا نصه :
(لابد في كل ممارسة نقدية جادة من أسس نظرية عامة ، ومن منهج عام في البحث ومن أدوات إجرائية مستمدة من الأسس النظرية والمنهجية ، ولكن دون التقيد الحرفي الجامد بهذه الأسس النظرية أو المنهجية أو هذه الأدوات الإجرائية ودون تطبيقها تطبيقا تقنيا تعسفيا ، مما يقلّص الإبداع بل يطمسه ، ويخنق إمكانية الكشف عما فيه من جديد) .

هنا يأخذ (العالم) بفكرة الشاعرية (البيوطيقا) أو - كما سماها - الدراسة الأدبية أو علم الأدب - حسب مسمياته المتنوعة - وكان من

قبل قد رفضها واعترض عليها وأظهرها كعيب من عيوب الألسنية فيهـا خلط وفيها قصـور وفيها تعسف (انـظر الصفحـات ١٦ /١٨/ ٢٠) وكان هناك يطالب بالتفريق بين النظرية وبين النقد الأدبي ويحاول أن يفصل بينهما . . . ولكنه هنا يوحد بينهما ـ وهذا هو ما يجب ، وهو موقف الألسنية . . فهل أصبح ـ يا ترى ـ موقفا للأستاذ العالم ؟ . . . طبعا جوابنا سيكون بالنفي لأن تطبيق العالم ينقض كل منطقه الوارد هنا وهو منطق ينأى بنفسه عن التطبيق التعسفي ويأخذ بالموقف الإجرائي المستمد من النص دون حرفية أو تقنية جامدة تطمس إبداع النص . . ولكن هذه المحاذير هي صفة ممارسـة (العالم) النقـدية لـروايات صنـع الله حيث جاءت دراسته للروايات الثلاث ممارسة تعسفية تحملٍ أيديولوجية أسقطت على النص إسقاطا ، وتم فرضها عليه قسراً وقهراً . ولنقارن ما ورد في ص ١٧٦ في الكتاب نفسه حيث يستنكـر الأستاذ العـالم ورود كلمة (اشتراكية) على لسان (اللجنة) التي هي محور الحديث السلطوي في رواية صنع الله إبـراهيم . . والعالم يستنكـر ورود كلمة (اشتراكية) لأسباب أيديولوجية بحتة فهو يرى أن كاتبا مثل صنع الله إبراهيم (!) ينبغي منه ألا يجعل الشرير في الرواية يتفوه بكلمات لها قيمة خاصة في المفهوم الأيـديولـوجي للعالم ، وهـو مفهوم يفترض أن يكون في النص أيضا (ولـو بالقسر والإكـراه) ولهذا يعجز العالم عن إدراك أسباب ورود الكلمة على لسان اللجنة فيلجأ إلى معالجة الموقف معالجة خـارجية تعسفيـة يفرضهـا على النص فرضا ، ولهذا راح يقرر أن هـذه القضية (تعبـر عن فلتة أيديولوجية لم يتمكن المؤلف من إخفائها ص ١٧٧) . . ويصف ذلك بأنه (تزيّد لغوي في تضخيم دور اللجنة وإخفاء حقيقتها)

ويكمل جملته الغريبة هذه بقوله : (وإن كان الأمر يحتاج إلى مزيد من الدراسة) وكأنه بجملته هذه ينقض غزله .

وكم هـو غريب أمـر هذه المـلاحظة التي لا تبـدر من نـاقـد متمرّس . إذ كيف تكون معالجة النصـوص عن طريق التعسف الأيديولوجي ؟ وكيف يقرر ـ سلفا ـ أسلوب الكاتب في التفكير مع افتراض نمط محدد لهويات الشخوص الروائية وطريقة تفكيرها إلى درجة أن يرسم (العالم) قائمة بالممنوعات التي يجب على الكاتب تجنبها ، فإن لم يفعل يكن صنيعه (فلتة أيديولوجية) ويكن ـ أيضا ـ (تزيّدا لغوياً) . وهذا والله تعسف ما بعده من تعسف . . وأين هذا من كلام (العالم) في مقدمته النظرية ؟ بل أين هي العـلاقة المنطقية بين صفحة (٢٥) وصفحة (١٧٧) في كتاب يفترض أنه لمؤلِّفٍ واحد حيث يقدم المؤلف في صفحة (٢٥) موعظة بليغة ضد التعسف والتقيد الحرفي بالنظريات ، وقبل ذلك ينادي بـأسبقية الممارسة على التنظير ، وعلى أن العمل الأدبي (لا ينبغي أن تحده أو تقيده معايير نظرية مسبقة أو مطلقة) . كيف نسى كل هذا الكلام وجاء في صفحة ١٧٧ ليتعسف وليكون حرفيا ، وليغلّب النظرية على التطبيق ، وليجعل معاييره النظرية والأيديولوجية سابقة لكل شيء ومـطلقة فـوق كـل شيء ، حتى لتعمى عينـاه عن البحث والدراسة ومعالجة النص معالجة ذات (طابع تركيبي إبداعي يرتفع بها عن الحدود التحليلية الخالصة) . . . وهذه الجملة الأخيرة هي من كلام (العالم) الذي تردد في كتابه ولكن بلا صدى أو أثر على صاحبه . وكأنه ثقافة لم تلامس وجدانه بدليل أنه نسيها بمجرد أن انتقل من صفحاتها إلى صفحات التطبيق ، ومن هنا فإننا لا نجد صلة فكرية بين صفحات الكتاب الأولى وصفحاته التاليـة حتى

لكأن الصفحة رقم إحدى وثلاثين تمثل نقلة فكرية من عالمٍ إلى آخر مختلف عنه كل الاختلاف ، وكأن الصفحات الأولى كتبت بعقل غير عقل ما بعد صفحة (٣١) التي منها بدأ الرجل في عالم غريب دخل فيه في قراءة انطباعه لروايات تستحق أن يقف عندها الناقد الحديث وقفات فاحصة لأنها تحمل مستويات من الدلالات لا تعطي قيادها لقاريء لا يتفاعل مع النص وإنما يكتفي بأن يسقط عليه هواجسه الأيديولوجية ، وكأن فكرنا العربي لم يتزحزح خطوة واحدة منذ ثلاثين عاما . . ولهذا طغت الانطباعية على معالجات العالم لروايات صنع الله إبراهيم ، والانطباعية هي داء الكتاب في جانبه التطبيقي ، وهي ما حجب كل بوادر الانفتاح النقدي في صفحات الكتاب الأولى . . ولهذا ضاعت كلمات مثل قوله : (إن دلالة العمل الأدبي ليست في موضوعه وإنما في تشكيل ـ أو صياغة ـ موضوعه بما يفضي إلى دلالة أو مضمون . والدلالة أو المضمون ليس معنى جزئيا في النص الأدبي ، وإنما هو الدلالة الوظيفية الشاملة وهو الأثر الموضوعي العام للنص ، أو هو قيمته المضافة التي تتجاوز حدود عناصره المكونة له ـ ص ٢٣) .

هذا كلام لا يقوله إلا رجل ألسني . وهو كلام ليس سوى اقتباس من قاموس الألسنية حتى إنه ليستعمل مصطلحاتها ألم تره يقول : الدلالة . ويقول : الدلالة الوظيفية الشاملة . . . ويقول الأثر الموضوعي للنص . . هذه مقولات رولان بارت وتود وروف أي الرجلين اللذين حاول (العالم) أن يمس أدوارهما النقدية . . أما مصطلح « الأثر الموضوعي » فهو مصطلح جاءت به المدرسة التشريحية **Deconstruction** ورائدها ديريدا (وللتفصيل راجع الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ص ص ٥٠ ـ ٥٨) .

والمسألة ليست فقط في استخدام المصطلحات ولكنها أيضا في تبني الأفكار التى قلنا إنه لا يأتي بها إلا ألسني ، ولكنها تحتاج ـ أيضا ـ إلى رجل ألسني لكي يطبقها ، وهذا ما عجز عنه محمود أمين العالم ، ولذا صار ـ في عرفي ـ ألسنيا متورطا . . .

ولهذا فشل أن يقيم علاقة منطقية بين صفحات كتابه ـ كما رأينا من قبل ، وكما نلاحظ على صفحة (٢٦) مع صفحة (١٧٩) حيث نقرأ في الأولى قوله (أو استعاراته الألسنية) عن قيمة النص الأدبي من حيث إنه عمل منتج دال يصبح : (إضافة إلى الواقع . وهو ليس إضافة كمية بل إضافة كيفية ، ذلك أنه ليس مجرد عمل يكرر الواقع أو يقلده وإنما هو بطبيعته الإبداعية إضافة تجديدية إلى الواقع ، وقيمة مضافة إلى هذا الواقع ، ولهذا كذلك فهو ليس مجرد قيمة معرفية مضافة ، بل هو كذلك إضافة تجديدية تغييرية بفضل إبداعيته ذاتها) . .

إن قراءتنا لمثل هذا الكلام تجعلنا نتطلع لرؤية اكتشاف الكاتب لقيمة النص أو النصوص المدروسة لنرى المنتج الدال الذي أضاف إلى الواقع إضافة كيفية لا تكرر الواقع ولا تقلده ، وقد نلمس حينئذ رؤية الكاتب لطبيعة النص الإبداعية التجديدية التي تمت إضافتها إلى الواقع بفضل إبداعية النص . إن هذا لو حدث فسيكون تطبيقا يستدعيه منطق هذه المقولات ، كما أنه سيجعلنا في مواجهة مع ألسني فاهم وواع لما يقول ، ولكن يا لخيبة توقعاتنا حيث لا نجد لهذا القول أثرا على كاتبه ، ولنقرأ في صفحة (١٧٩) حكما ينسخ هذا الكلام عن رواية (اللجنة) حيث يقول بكل خطابية الخمسينات وتقريريتها إن اللجنة (استطاعت أن تعبر

باقتدار إبداعي وجسارة فكرية وتدقيق علمي ومعاناة خبرة عميقة حية ، عن بعض الهموم الأساسية في واقعنا المصري ـ العربي) . .

هذا حكم نقلته هنا غير مبتسر لقول أو متجنٍّ في اقتباس . . إن هذا هو كل ما لديه من حكم على رواية اللجنة هذه الرواية الملتهبة جمالا وحسا إبداعيا مذهلا هو أنها :

١ ـ استطاعت أن تعبر . . . . ويكفيك ما في كلمة (استطاعت) من حس قاتم خانق . وكأن اللجنة كسيح ظل يحاول صعود سلم حتى تمكن أخيرا بعد أن تقطعت أنفاسه . وكأني بالعالم أهان الرواية هنا من حيث حسب أنه يمجدها . .

٢ ـ وهذه (الاستطاعة) جاءت باقتدار إبداعي . . . وماذا كان يتوقع إذاً ؟ وهل هذا كل ما لدى (العالم) من أدوات النقد ؟ أي نقد كان ؟

٣ ـ ثم استمع إلى هذه الخطابة : جسارة فكرية/ تدقيق علمي / معاناة خبرة . هذه صفات قد يجوز أن نصف بها مجهود طالب مبتديء كتب تحقيقا صحفيا وأردنا أن نشجعه ونرفع من معنوياته .

٤ ـ ثم تأتيك خاتمة الأقاويل : (بعض الهموم الأساسية في واقعنا) .

هذا كل ما هنالك : (عبرت عن بعض الهموم) ! أين الإضافة التجديدية إلى الواقع ؟ وأين كيفية العمل الذي لا يكرر الواقع ولا يقلده ؟ وأين الطبيعة الإبداعية للنص ؟ أليست رواية اللجنة (إضافة تجديدية تغييرية بفضل إبداعيتها ذاتها) ؟ أليست عملاً منتجا دالاً ؟ .

لماذا تحولت إلى مجرد (تعبير عن بعض الهموم) . .

إن هذا معناه واحد من اثنين : إما أن رواية اللجنة ليست عملا إبداعيا ! ولذلك صارت مجرد تعبير وصلت إليه بعد جهد وعناء حتى (استطاعت عليه) .

أو أن محمود أمين العالم عجز عن إدراك إبداعيتها ، وللعالم مطلق الاختيار بين هذين الاحتمالين .



محمود أمين العالم هذا الألسني المتورط !

٥ ـ ملاحظات على التطبيق

بعد كل الذي رأيناه في المقالات الأربع الماضية من إخفاقات في محاولة الكتابة التنظيرية لدى الأستاذ محمود أمين العالم ، فإننا نأتي الآن للوقوف ـ قليلا ـ عند محاولته للتطبيق في الدراسة النقدية التي قدمها (العالم) لروايات صنع الله إبراهيم الثلاث : (تلك الرائحة) و (نجمة أغسطس) و (اللجنة) . . وما نعرض له هنا هو مجرد وقفات نتمثل بها فقط ، وسنكتفي ببعض أمثلة تبين ما نقصد على أن ممارسة العالم كلها مليئة بالمفارقات التي تهدد قيمة الكتاب في مفهوم النقد الحقيقي . وحسبنا أمثلة قليلة عن هذه المفارقات لتوضيح ذلك .

ولنبدأ باقتباس جمل من صفحة (٢٨) فيها رسم (العالم) نهجاً لنفسه ، ذكر أنه سيكون توجها نقديا له في قراءته لروايات صنع الله إبراهيم ، وذلك في استناده على (البنيات) الدلالية للنصوص وصرح بأشكال تلك (البنيات) حيث حددها كالتالي : بنية المكان ، وبنية الزمان ، وبنية اللغات والأساليب والتقنيات ، وبنية الأشخاص ، وبنية الأحداث ، والبنيات الصياغية الصغرى ، والبنية الصياغية العامة ، وبنية الدلالات الجزئية وبنية الدلالة العامة .

هذا هو ما قاله (العالم) بالتحديد ، وهو كلام سيطرب له أي ألسني بعد أن يقول هذه بضاعتنا رُدّت إلينا ، ولكن أي منتشٍ

بهذا القول سيكون على موعد مع خيبة الأمـل بدءا من صفحـة (٣١) وحتى نهاية الكتاب .

وقبل أن نبين ذلك ننقل بعض جمل أخرى من صفحة (٢٩) مما يزيد في طرب الألسنيين على مشهد بضاعتهم في دكان (العـالم) حيث يقول مضيفا إلى ما سبق : (سنبدأ من البنيـات الداخليـة لتلك النصوص لنصل إلى الخارج ، أي إلى كشف الخارج فيها) وهذا كلام هو نتاج الفكر الألسني الذي يقوم على فحص الدال العائم لإقامة الصلة بينه وبين المدلول (المنزلق) عـلى حد تعبـير (لاكان) ـ راجع : الخطيئة والتكفير ص ٥١ .

ويقول العالم في نفس الصفحة متابعا كلامه السابق من باب الالتزام بالمبدأ (الألسني طبعا) حيث يحدد بشكل واضح أنه لن يسعى إلى فرض الخارج على النص (بشكل مسبق) وذلك كما قال (لأن القـراءة المنهجيـة المعمقـة للنص هي التي سيكـون لهـا الأولوية) .

هذا كلام فيه بشائر كثيرة بدراسة نقدية تـطبيقية متـطورة . ولكن ماذا نجد من هذه البشائر عند التطبيق ؟ إني أدعو القاريء للنظر في كتاب الأستاذ (العالم) بعد أن يضع هذه الجمل المقتبسة هنـا في ذهنه ، وليحـاول أن يبحث عن أى أثـر لهـا في دراسـة (العالم) . وبكل تأكيد فلن يظفر بشيء منها لأنه لا وجـود لتلك (البنيات) المتنوعة أعلاه في دراسة (العالم) . وهي موجودة بكل تأكيد في روايات (صنع الله إبراهيم) ، ولكن كاتبنا لم يبحث عنها لأن بينه وبينها غشاء وضعه (العالم) على عينيه منذ الخمسينات ، وحتى صدور هذا الكتاب المعروض بـين أيدينـا اليوم . أي أن الأستاذ (العالم) جلب على الثمانينات فاكهة قطفت قبل ثلاثين

عاما ، على الرغم من أنها فقدت طعمها ولونها وكل بروتيناتها ، وهذه هي صفة المنهج التطبيقي لدراسة العالم .

وفي دراسة (العالم) لرواية (اللجنة) نشاهد كيف يبلغ القسر مبلغا قاتلا لكل ما هو إبداعى في النص ، حيث جعل هذه الرواية مجرد امتداد (سردي) للروايتين السابقتين : تلك الرائحة ونجمة أغسطس (انظر صفحة ١٤٤) وهو ـ لذلك ـ يفرض على نفسه وعلى الرواية نموذجا خارجيا لأنه جعل الرواية مجرد تواصل حديث أو تعبير عن بعض هموم المجتمع المصري ، كما يقول في صفحة ١٧٩ . وهو هنا يغفل منذ البداية عن أبنية النص الإبداعية ويلغي تماما خصوصية (اللجنة) وتميزها حتى إنه ليشرح ويفسر مواقف البطل على أنها امتداد للمواقف السالفة في الروايات السابقة وبذلك راح يسقط حالة المجتمع على الرواية ليحوّلها إلى مجرد بيان سياسي عن مصر السبعينات . . أي أنه يفرض (الخارج) على الداخل ـ دون أن يسعى إلى فحص الداخل وسبر البنيات العشر (أو بعضها ؟) كما أوهمنا في ص ٢٨ .

ولذلك فإننا نجد أنفسنا في مواجهة مع فاجعة أدبية في هذا النقد الانطباعي ، ولْننظر في الصفحات ١٥٢ / ١٥٣ / ١٥٩ / ١٦١ / ١٦٨ / ١٧٦ ، وقلت إنه نقد انطباعي ، لأن المحاولة فيه لا تتعدى سطح الكلمات ، ولا تحاول أبدا الدخول فيها لدرجة أن الكاتب أخذ (الأحداث) مأخذا جزئيا منفصلا ، ولم يحاول بناءها بناء كليا شموليا ليقيم لها دلالة روائية شاملة ، وهذا التناول الجزئي هو ما جعل (العالم) يربط حدثا روائيا بحادث اجتماعي يتماثل معه بعض التماثل أي أنه يعيد الرواية للماضي ويقيدها ويقتل الزمن فيها مثلما قتل الطاقة الإبداعية في تكوينها الفني الذي

لم يلتفت إليه . وأقتبس هنا جملا من صفحة ١٦١ تبين الموقف حيث نقرأ قوله عن أهم أحداث الرواية :

(والحق أن هذه الأحداث الثلاثة ، وسياقها الاجتماعي العام ، هي محاولة من جانب المؤلف لاستكمال صورة الانهيار والفساد في الواقع المصري في السبعينات . . .) .

هذا القول هو خلاصة رأي (العالم) في أهم أحداث الرواية . وإنك لترى فداحة الموقف في ذلك القول حيث صارت الرواية مجرد (محاولة من جانب المؤلف) . وهذه المحاولة هي (لاستكمال) صورة الانهيار . أي أن الرواية صارت مجرد تواصل حدث ـ كما قلنا أعلاه ـ ومثل هذه الجمل هي أحكام نقدية لدى الكاتب ، أما ماسبقها فهومجرد تلخيص لمضامين الأحداث الثلاثة . ولا تجد فيها أثرا لأية محاولة للدراسة والتحليل النقدي سواء ألسني أو أي نقد كان .

ونحن لا ننكر تشابه مضامين الأحداث مع بعض المواقف الاجتماعية في مصر ، ولكن هذا التشابه لا يصنع أدبا ولا يؤسس فناً . وما ذاك إلا المعنى الخارجي للحدث ، وهو الدلالة الصريحة ، وإدراك ذلك أمر عادي وبسيط يقومِ تلقائيا في نفس أي قاريء للرواية . وليس هذا ما يسعى إليه الكتّاب إذا كتبوا نقدا . إن النقد يسعى لتأسيس جماليات النص الإبداعية التي تجعله عملا متميّزاً داخل سياقه الفني مما يؤهله للعالمية ، فينقله من ظرفه التاريخي المحدد إلى ظرف ـ لا زمني ـ يجعله كلي الدلالة ، ويتحول فيه الحدث التاريخي إلى حدث فني قادر على الانفتاح والتنوع الدلالي دون أن يلغي تاريخه ، ولكنه يرتفع بتاريخه من إطاره الخاص إلى مستويات أعلى به يصبح إنسانيا وتكون (البنية) دالاّ

ممنوحا لمختلف أنواع الدلالات حسب حال القاريء الذي يستقبل النص في أزمنة مختلفة وعلى مستويات ثقافية متباينة .

أين هذا من رواية (اللجنة) ؟ إنه موجود فيها وكامن في داخلها ولكنه غاب عن ذهن (العالم) فلم تبصره عيناه . ويكفينا دليلا على ما نقول أننا لو ألغينا المعرفة الشخصية التي تربط الأستاذ (العالم) بكاتب الرواية وبظروف مصر في السبعينات لسقطت إذاً كل مقولات (العالم) عن رواية (اللجنة) لأن ليس لدينا أي قول إلا وهو مستند إلى ظروف مصر وظروف المؤلف . . وهذا ليس أدبا وليس نقداً ، وإنما هو تاريخ أو مقالة انطباعية ليس فيها أي قول يستند إلى مافي النص من إبداع .

وعلى مفهوم (العالم) هذا يكون مصير رواية اللجنة عدماً لأننا لو افترضنا ضياع الروايتين الأخريين في زمن آت مستقبلا ، وحدث أن نسي الناس حال مصر في السبعينات ، إن النتيجة عند ذلك هو (انعدام الدلالة) في رواية اللجنة بعد أن تجردت من ملابساتها . وهذا افتراض خطير يهدد مستقبل هذه الرواية ، ولكننا نحن نؤمن أن النص فوق ملابسات العادة والحدث الاجتماعي ، وأنه وجود فني عائم . . ولذا فإن رواية اللجنة ستبقى بعد أن تتجاوز بطاقتها الإبداعية كل قيود كتاب (العالم) .



محمود أمين العالم : هذا الألسني المتورط !

٦ ـ وملاحظات أخرى على التطبيق

لمسنا في المقالة الخامسة جوانب من مفارقات التطبيق النقدي لدى الأستاذ محمود العالم في كتابه عن روايات صنع الله إبراهيم ، ونتعرّض ـ في هذه المقالة ـ لجوانب أخرى . ونبدؤها بالوقوف قليلا عند كلام فيه إجحاف بالغ في حق رواية (اللجنة) ، وفيه طمس لكل قيمها الإبداعية ، وخصوصيتها النصوصية ، حيث يقول (العالم) في صفحة ١٦٨ عن رواية اللجنة مايلي : (إنها امتداد مكاني وزماني وموضوعي وقيمي لأغلب الخصائص والعناصر والمواقف الداخلية والتعبيرية لبنية هاتين الروايتين) . والمقصود بالروايتين هو رواية (تلك الرائحة) و (نجمة أغسطس) . وهذا كلام يذكرنا رأسا بالوحدات الثلاث في النقد الكلاسيكي للمسرح ، وكم هو غريب أن يأتي ناقد معاصر يجعل الوحدات الثلاث أساساً لتفكيره اليوم ، ومن ثم أساسا لتقرير مصير رواية متميّزة ، فيجعلها امتدادا لسابقاتها لمجرد التشابه الخارجي بين هذه الروايات . وليت الأمر قام على عقد الصلة بين الروايات من أجل تأسيس الدلالة الكلية الشمولية لهذه الأعمال . ليته كان كذلك ، إذاً لكنا تباشرنا بعمل طموح ! ولكن الأمر ـ للأسف ـ اقتصر فقط على عقد علاقة خارجية سطحية بين الروايات الثلاث من أجل أن يقرر الكاتب أن هذه الأعمال محاولة (للتعبير عن بعض هموم المجتمع) . وهذا كل ما هنالك ـ كما قلنا من قبل ـ ونجد أنفسنا مضطرين للتكرار ـ .

ومن الغريب أن (العالم) يقرر في نفس الصفحة أن رواية اللجنة تتميّز عن الأخريين بغلبة (الطابع الحَدَثِي ، أى الروائي الحدثي ـ في البنية الخارجية) ولكن هذا التميّز المعترف به لايثير في نفس الكاتب أي حس نقدي ،لذلك فإنه يتعامل مع هذا التميّز بجفاء وجمود حتى إن إمكانية الدراسة تتقلّص عنده وتتلاشى في جمل قاتلة لكل إبداع حينما قال في الصفحة ذاتها : إن (الحدث الروائي فيها ـ كما ذكرنا ـ يكاد أن يكون مجرد إطار خارجي يتيح للرواية أن تعبر عن أطروحتها ، عن رسالتها ، أو بتعبير آخر يتيح لهذه الرواية أن «تقول» ـ وأكرر أن تقول ـ ما تريد أن تقوله تقريراً وتقييماً للأوضاع السائدة ابتداء من منتصف السبعينات من تاريخ مصر) .

هنا نجد داهية النقد الانطباعي وبلواه ، وهذه محاولة لقتل الرواية وسلخها من وجودها الإبداعي حيث نرى أن أهم مزايا الرواية تتحول عند (العالم) إلى (مجرد إطار خارجي) وتصبح الرواية بذلك مجرد (أطروحة) ومنتهى طموحها هو أن (تقول) ويكرر (العالم) كلمة (تقول) ويصير هذا القول (تقريراً وتقييماً للأوضاع السائدة) .

إن هذا معناه أن العالم يتعامل مع رواية (اللجنة) مثلما يتعامل مع مقالة صحفية ، ولهذا صار الحدث الروائي فيها (مجرد إطار خارجي) تستخدمه لكي (تقول ماتريد أن تقوله تقريراً وتقييماً) . وصارت مجرد وثيقة تاريخية تشرح حال الناس في مصر في السبعينات ، وأصبح من مزاياها أنها كتبت بتدقيق علمي وجسارة فكرية ومعاناة خبرة عميقة (ص ١٧٩) .

ومع موقف كهذا لا نجد إلا أن نقول إن محمود أمين العالم قد هدم رواية اللجنة بأشرس المعاول حيث وصفها بأجمل ماتوصف به المقالات والتقارير الصحفية التي تسعى إلى ضبط المعلومات ورصد البيانات . . فإن كان هذا هدفه فلقد تحقق بكل تأكيد . ولعل هذا هو مايفسر لنا حكمه المبرم على هذه الرواية بالسجن المؤبد داخل ظرفها الاجتماعي الضيّق حيث يقول : (تكثر في الرواية الإشارات والملاحظات والمعلومات التي من العسير أن تفهم بغير معرفة الواقع الفعلي ـ المرجع ـ وهو مصر السبعينات بالمقارنة مع مصر الستينات ـ صفحة ١٦٨) .

وهذا حكم مجحف فيه نسف للرواية وإلغاء لها ، وفيه تحديد لمدلولها حيث قصره (العالم) على الواقع الفعلي لمصر في السبعينات، أي أنه جعلها ذات قاريء محدد ، في وطن محدد ، وفي زمن محدد . وهذه جميعها متغيّرات ما تلبث أن تزول سريعا ، وعلى هذا فإن العالم يبشر بموت هذه الرواية بعد أن خنقها بقيوده الفتّاكة .

ولو تجاوزنا هذا الافتراض المحزن ، وتساءلنا عن أية بادرة أخرى في هذا الكتاب تنقذنا من غلوائه ، فإننا واقعون في كرب أشد من ذلك ، وذلك بأن نواجه أنفسنا بسؤال خطير هو :

ماذا أضافت صفحات كتاب (العالم) إلى علاقتنا مع روايات صنع الله إبراهيم ؟

إنه سؤال خطير يهدد كتاب العالم ، ويحدده بعصر محدد ، ومكان محدد ، وموقع محدد . وهذا كله في خمسينات هذا القرن ، أي أن الكتاب لا داعي له أبدا . والسبب في ذلك ينبع من كون الحس السياسي لمحمود العالم قد تحكم في موقفه من النصوص

فارضا بذلك ـ ولذلك ـ حكماً خارجياً مسبقا تَمَّ ـ باستمرار ـ إسقاطه على الرواية (الروايات) فسلبها كل حقوقها في الوجود المستقل كإبداع متميّز لدرجة أن العالم جعل الرواية مرآة لما في نفسه ـ وهي قادرة على ذلك ـ ولكن هذا هو أدنى مافيها ، وكشفه هو أبسط أنواع قراءاتها وأكثرها صراحة . وهو ما سماه تودوروف بالقراءة الإسقاطية في مقابل القراءة الشاعرية (راجع : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ص ٧٥ وص ١٣٠) .

وهذه تمثل حالة التلقي الأولي للنص ـ أي حالة الانطباع ، ولكنها تقصر دون سبر كوامن الإبداع فيه ، وتحليل أبنيته الفنية عند أي مستوى من مستويات البناء التي وعاها (العالم) ثقافيا في ص ٢٨ ، ولكنها لم تختمر في ذهنه بما هو كاف لتصبح تطبيقا عمليا .

ورواية اللجنة خاصة تحتاج إلى تحليل حقيقي يفحص تركيباتها الفنية ، وهى رواية ذات طاقات إبداعية مذهلة . وأخطر مافيها هو بساطتها القاتلة وسلاسة هذه البساطة لدرجة تخلب لبّ كل متعامل معها سواء في مستواها اللغوي أو مستواها الحدثي ، بدءاً من الجملة ، إلى التركيب ، إلى البناء ، وهذا يفضي إلى ناتج دلالي عام أو إلى (محتمل نقدي) يخترق حدود المعنى الواحد عابراً نحو آفاق الدلالات المتنوعة بها تكون ذات قيمة حضارية تتجاوز (اللحظة) التي قيدها فيها (العالم) . ومن أبنيتها التي تحتاج إلى سبر هو بناء شخصية البطل ببساطته المتقابلة مع بساطة اللغة ، ثم بنيات المواقف مثل حدث المرأة في الأتوبيس ، وحدث الطبيب ، وبائع الكوكا كولا ، ثم وحدة البطل الذي ظهر وحيداً مقابل عالمه ، فتقمص صورة (الغريب) مصنوعا من عجينة ثقافية غريبة

تتكون من شخصيات قد نراها غير متجانسة ـ وهى الشخصيات المذكورة في ص ٩٥/ اللجنة . وهذا كله يتشابك مع متداخلات عجيبة ، ولكنها بسيطة أيضاً مثل اللمعان والكشف مع حركة اصطراع الزمن في استخدام إشارات الماضي متقاطعة مع إشارات المستقبل ، وتظهر التعرية الجسدية وكأنها صورة للبساطة الغريبة التي تحكم حركة هذه الرواية . وأرجو أن يكون لي عودة لدراسة هذه الرواية المتميّزة تميّزاً لا أرى الأستاذ محمود العالم أدركه ولا حتى لمسه ـ ولو من بعيد ـ وهي رواية تستحق أن يكتب عنها غير ماكتبه محمود العالم الذي حاول وأد الرواية في مهدها ، وهي محاولة نقدية أصفها بكلمات أنقلها من (العالم) نفسه ، وأردها عليه بأنها (لا تطمس القيمة الإبداعية للنص الأدبي فحسب ، بل تطمس معها كذلك ـ الأنا المبدع ـ . . . . فضلا عن أنها تطمس كذلك ـ الأنا الناقد ـ الذي هو امتداد متبلور منهجياً للأنا القاريء المتذوق) .

وهذا هو خلاصة رأيي في كتاب محمود أمين العالم (ثلاثية الرفض والهزيمة) بأنه طمس للإبداع ، وطمس للأنا المبدع ، والأنا الناقد .



أزمة الإبداع والنقد

سؤال وجهته مجلة (الشرق)

١ ـ هل هناك أزمة إبداعية / ثقافية ؟

* هذا السؤال يتضمن عدة مداخل نظرية فهو إما أن يكون متوجها نحو الإبداع أوالثقافة كقطبين متمايزين ، أو أنه يتوجه إلى مقولة تجمع بين هذين القطبين كأن نقول إنه يتساءل عن (الإبداع الثقافي) بمعنى أن السؤال يطرح مفهوم الثقافة القومية المتميزة أي فلسفة المرحلة .

إني هنا أحاول أن أفهم السؤال كخطوة أولى نحو الإجابة . والحق أنني أجدني عاجزا عن الجزم بما يهدف إليه السؤال . ولذلك فإنني سأجدف ما أمكنني التجديف في أن ألامس أطراف الاحتمالات ، ممنياً النفس ببلوغ الهدف من منطق السؤال حسب جهدي فأقول :

١ ـ أما أن لدينا أزمة في (الإبداع الثقافي) بمعنى فلسفة المرحلة فهذه نعم . لأننا نمر بفترة تاريخية ضائعة الهوية الفكرية ، وليس لعرب اليوم (فلسفة) تميز ثقافتهم وتطلقها (بادئةً) وتوجهها (غايةً) واقتصرنا في هذا الزمن على الاجتهادات الفردية التي لم تتحول إلى مدارس فكرية (مؤسساتية) ويكفي أن نذكر محمدعبده والعقاد وزكي نجيب محمود ومالك بن بني لنتذكر أن هؤلاء مجرد أسماء ، وليسوا بمدارس فكرية أو حتى ثقافية .

٢ ـ وما دمنا بلا فلسفة فإن ثقافتنا بالضرورة ستكون اعتباطية ذات شكل تراكمي ، يعتمد على الاجتهاد الفردي . ومن هنا فثقافتنا أيضا في أزمة .

وهذا يقرر لي جانبين من جوانب السؤال أراهما يمثلان حالة تأزم حضاري ، ويبقى جانب ثالث هو الإبداع . وهل هو في حالة (أزمة) ؟

أن هذا سؤال يكفي لتصور مداخله أن ننظر باتجاه شاعرين مبدعين من شعراء العصر هما أحمد شوقي ومحمود درويش . والأول يمثل الثلاثين سنة الأولى من هذا القرن (١٩٠٠ ـ ١٩٣٠) أما الثاني فهو يمثل السنين المقابلة لها من النهاية بدءا من عام ١٩٧٠ م وهما يمثلان حالتين من حالات الإبداع يقومان كشاهد يستضاء به . فأحمد شوقي في زمنه (مرحلته) كان مبدعا ومتميزا ، وقدم للموروث الأدبي إضافات دفعت حركه هذا الموروث أو على الأقل أسهمت في إحيائه . وعلى الطرف الآخر يأتي محمود درويش متميزا عن أحمد شوقي تميزا يثير الدهشة ـ مع أنهما معا شاعران عربيان معاصران ، ويكتبان بلغة واحدة ذات نظام نحوي وصرفي وصوتي واحد . ولكن على الرغم من كل عوامل الاتفاق والتماثل بينهما فإننا نجد من الاختلاف بين تجربتهما مايزيح كل ذلك التوافق ، ويحوِّل التماير بينهما إلى قوة ذات سمة تجاوزية خارقة .

هذه نتيجة إبداعية تجبرنا على الانصياع لمنطقها ، وهو أن الإبداع الشعري نما في أربعين سنة (مابين ١٩٣٠ ـ ١٩٧٠) نموا جعل شاعر الثلاثينات ساحقا في قدمه إذا ما قيس بشاعر السبعينات (ومابعدها) .

إذاً نحن نشهد تحققا إبداعيا سامق التطور وخارقا لكل قواعد النمو الاصطلاحي . ويكفينا أن نقارن بين (ياجارة الوادي - حيث غنى شوقي لزحلة) وبين (مديح الظل العالي) حيث تمزق درويش لبيروت (زحلة جيلينا) . لقد كان بمقدور محمود درويش أن يبكي بيروت كما بكى أحد أسلافه الأندلس بقوله :

لكل شيء إذا ما تم نقصان

فلا يغر بطيب العيش إنسان

وهو أسلوب يتقنه شوقي خير الاتقان ، كما أثبت لنا في بكائه على دمشق :

سلام من صبا بردى أرق

ودمع لا يكفكف يا دمشق

ولكن درويش لم يفعل مثلهما على الرغم من تشابه الجراح ، لأن (أداة) الإبداع عنده قد نمت وتطورت عنهما ولم تقف عند أعتابهما .

هذه حقيقة تفرض نفسها وهي أن لدينا إبداعاً متميزاً . . وإبداعنا الشعري (خاصة) ليس في أزمة .

إذاً الأزمة ليست في الإبداع الأدبي .
ولكنها في الثقافة وفي الفلسفة .
وهي في النقد أيضاً .
ولماذا هي في النقد ؟

لأن النقد فلسفة . وهذه حقيقته ، ولكننا نحن نعبث بهذه الحقيقة ونجعل النقد لعبة أدبية هدفها التوصيل والتعليم . أي أنها الوسيط بين النص والقاريء . وهذا موقف تبناه نقاد الخمسينات ومازال بعضنا يجتر هذا الوهم ويجعله (شعارا) لفعالياته .

وأصف هذا الموقف بأنه وهم لأن العلاقة النصوصية مع القاريء هي - عربيا - علاقة تلقائية مباشِرة لا تحتاج إلى وسيط . ومحاولة التوسط هناهي غطرسة ثقافية تزعم لنفسها التعالي على القاريء ,وتتخذ منه تلميذا يتلقى عنها ويستجيب لتعاليمها . ولهذا تجد القاريء عادة ينفر من هذا الصنيع ويزدريه لأنه يمس أهم العلاقات الوجدانية العربية من حيث تفاعل العربي مع الكلمة الجميلة والنص المعبر . والحق أنه لا قيمة لنص يعجز عن بلوغ مستوى التقبل الذوقي للقاريء ، (شريطة أن يكون القاريء يحمل وعيا ثقافيا وذوقيا يمكنه من الحكم النصوصي الصحيح) .

وهذا الانحراف بمفهوم النقد من مستوياته الفلسفية إلى مستواه التعليمي هو ما جعل النقد في المراحل الماضية اجترارا كلاميا لمقولات خارجة عن روح الإبداع وحقائقه الجوهرية الكلية . فسقط النقد في الجزئيات والهامشيات وعجز عن بلوغ مستوى التصور النظري الكلي .

ومن هنا عاش النقد في أزمة . . ولن ينتشله من أزمته إلا أن تتحول نظرتنا إليه لتصبح ذات منطلقات تسعى إلى تأسيس وعي نظري للعلاقة الثلاثية المتمثلة بالنص ، أعني : علاقة الإنسان باللغة ، وعلاقة اللغة بالإنسان ، وعلاقة اللغة باللغة . وهذا لا يتم إلا بالأخذ بمفهوم (تداخل النصوص) على أن النص فقرة إبداعية تتجه دوما لتأسيس خطاب عام هو بمثابة فلسفة المرحلة وصورة وعيها لذاتها ولظرفها الإنساني والحضاري .



المراجع

١ - إبراهيم / صنع الله : اللجنة . دار الكلمة للنشر . بيروت ١٩٨٣ م .

٢ - ابن جعفر / قدامة : نقد الشعر . ت . د . محمد عبدالمنعم خفاجي . دار الكتب العلمية . بيروت (دون تاريخ) .

٣ - ابن خلدون / عبدالرحمن : المقدمة . دار الفكر (دون تاريخ) .

٤ - ابن رشيق / الحسن : العمدة . ت . محمد محيي الدين عبدالحميد . دار الجيل . بيروت ١٩٧٢ م .

٥ - باشلار / جاستون : جماليات المكان . ترجمة غالب هلسا . كتاب الأقلام . بغداد ١٩٨٠ م .

٦ - الجاحظ / عمرو بن بحر : الحيوان . ت . عبدالسلام هارون . القاهرة ١٩٣٨ م .

٧ - الجرجاني / عبدالقاهر : دلائل الإعجاز . ت . السيد محمد رشيد رضا . دار المعرفة . بيروت ١٩٧٨ م .

٨ - الدماميني / محمد بن أبي بكر : العيون الغامزة على خبايا الرامزة . ت . الحساني حسن عبدالله . دار اللواء . الرياض ١٩٧٣ م .

٩ - الزهاوي / جميل صدقي : ديوان الزهاوي - الكلم المنظوم . ت . محمد يوسف نجم . دار مصر للطباعة . القاهرة ١٩٥٥ م .

١٠ ـ السياب / بدر شاكر : ديوان السياب . دار العودة . بيروت ١٩٧١ م .
١١ ـ الصولي / أبو بكر : أخبار أبي تمام . ت . خليل عساكر وآخرين . المكتب التجاري للطباعة والنشر . بيروت (دون تاريخ) .
١٢ ـ العالم / محمود أمين : ثلاثية الرفض والهزيمة . دار المستقبل العربي . القاهرة ١٩٨٥ م .
١٣ ـ العسكري / أبو هلال : كتاب الصناعتين . ت . علي البجاوي وأبو الفضل إبراهيم . دار إحياء الكتب العربية . القاهرة ١٩٥٢ م .
١٤ ـ الغذامي / عبدالله محمد : الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية . النادي الأدبي . جدة ١٤٠٥ هـ (١٩٨٥ م) .
١٥ ـ نفسه : الصوت القديم الجديد (بحوث في موسيقى الشعر الحديث) الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٧ م .
١٦ ـ الغزالي / أبو حامد : المنقذ من الضلال . ت . د . جميل صليبا ود . كامل عياد . دار الأندلس . بيروت ١٩٨١ م .
١٧ ـ فيصل / شكري : مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي (عرض ونقد واقتراح) . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٧٨ م ط٤ .
١٨ ـ القرطاجني / حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . ت . محمد الحبيب ابن الخوجة . دار الكتب الشرقية . تونس ١٩٦٦ م .
١٩ ـ المبرد / أبو العباس : الكامل . ت . د . زكي مبارك . نشره : مصطفى البابي الحلبي . القاهرة ١٩٣٦ م ـ

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة

كتب أخرى للمؤلف

١ ـ الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية ـ قراءة نقـدية لنموذج إنساني معاصر . صدر عن النادي الأدبي بجدة ـ ١٤٠٥ هـ (١٩٨٥ م) .

٢ ـ الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العـربية لموسيقى الشعر الحديث) . صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٧ .

٣ ـ تشريح النص ـ مقاربات تشريحية لنصوص شعرية . دار الطليعة . بيروت ١٩٨٧ م.

* * *

